SUR LIGETI, *ANTOINE BONNET*

STRAVINSKY, UNE ŒUVRE DU PASSAGE:
THREE SONGS FROM WILLIAM SHAKESPEARE, *GERARD PESSON*

VISAGES DU TEMPS (Rythme, timbre, et forme), *FRANÇOIS NICOLAS*

PARTITIONS D'ARCHITECTURE, entretien avec BENOIT JULLIEN

DOSSIER HELMUT LACHENMANN:
L'ECOUTE EST DESARMEE - SANS L'ECOUTE, *HELMUT LACHENMANN*
LE REVE INSTRUMENTAL, *MARTIN KALTENECKER*

CHRONIQUES

9 782709 604901

70 F.

distribution JCLattès

86-04 45 1399 0

ENTRE TEMPS

MUSIQUE CONTEMPORAINE

Avril 1986 – N° 1

ENTRE TEMPS

COMITE D'HONNEUR:
LUCIANO BERIO
ANDRE BOUCOURECHLIEV
PIERRE BOULEZ
JOHN CAGE
CELESTIN DELIEGE
BETSY JOLAS
PIERRE SCHAEFFER
IANNIS XENAKIS

COMITE DE REDACTION:
ANTOINE BONNET
HUBERT GUERY
JEAN-PHILIPPE GUYE
MARTIN KALTENECKER
FRANÇOIS NICOLAS
GERARD PESSON
MARC TEXIER

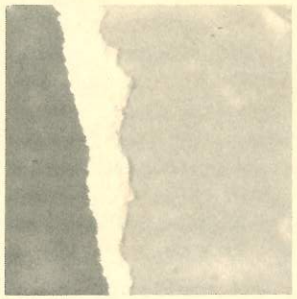
CHRONIQUEURS:
MICHEL CHION
DENNIS COLLINS
JEAN-PIERRE DERRIEN
MARIANNE LYON
CHRISTOPHE MAUDOT
PHILIPPE MION

CORRESPONDANTS:
ALDO BRIZZI (ITALIE)
BERNARD FOUCCROULE (BELGIQUE)
PIERRE GERVASONI (FINLANDE)
MICHAEL JARRELL (SUISSE)
EMMANUELLE LOUBET (ALLEMAGNE)
JOHN REA (CANADA)
MATTHIAS VOGT (ALLEMAGNE)
MICHEL BERTHOMMIER (POITIERS)
PIERRE-ALBERT CASTANET (ROUEN)
JOELLE CAULLIER (LILLE)
BEATRICE CHEVASSUS (LYON)
ISABELLE HIS (TOURS)
BERNADETTE LESPINARD (GRENOBLE)

DIRECTEUR DE PUBLICATION:
GERARD PESSON

SECRÉTARIAT DE RÉDACTION:
ANTOINE BONNET
FRANÇOIS NICOLAS

ENTRE TEMPS



L'entretemps, laps imprécis, se définirait pour nous comme une nouvelle période de vigilance, d'attention à la création musicale, au discours qui la sert ou qui la décrit. Après un héritage fabuleusement loquace, la récession critique de la fin des années soixante-dix s'est traduite par une sorte de moratoire esthétique où les œuvres réclamaient une impunité parfois, paradoxalement, bavarde. Le rapport de la création au discours, à la théorie, est en train de s'inverser. Voici qu'il passe par une phase où réflexions critiques et formes écrites de la pensée musicale redeviennent plus nécessaires.

Il s'agit, dans ENTRETEMPS, que parle et écrive une nouvelle génération de compositeurs, d'interprètes et de musicologues. Si la musique contemporaine reste notre champ, toute problématique nouvelle peut y introduire des thèmes antérieurs. De même, il nous semble indispensable de "convoquer" autour du propos musical d'autres artistes et intellectuels.

Chaque livraison d'ENTRETEMPS proposera un dossier consacré à un compositeur important, des articles d'analyse ou d'esthétique musicale qui puissent développer, loin de la fragmentation journalistique, une théorie utile à la création. Nous refermerons chaque numéro sur des chroniques qui rendront compte ou porteront quelque opinion sur les événements musicaux - concerts ou parutions.

SUR LIGETI

La récente évolution musicale de Ligeti peut paraître surprenante: avec son trio pour violon, cor et piano (1982), le compositeur marque un très net recul par rapport à ses œuvres antérieures en tentant de restaurer - au prix de quelques aménagements - l'ancienne polarité harmonie-mélodie. Extérieurement, celles-ci semblent en effet reposer sur une logique compositionnelle n'ayant plus rien à voir avec celle du passé, et des pièces comme le Concerto de chambre (1970) ou *San Francisco Polyphony* (1974) paraissent être l'aboutissement logique de ses recherches sur le timbre débutées vingt ans plus tôt.

En effet, dès le début des années cinquante, et bien qu'isolé à Budapest, il imagine déjà des "blocs statiques" obtenus par une utilisation non individuelle des paramètres musicaux. A son arrivée à Cologne en 1957, l'électro-acoustique lui donne les idées de réalisation d'une telle musique; notamment celle de traiter un grand nombre de voix comme un seul ensemble et celle de transformer le rythme en timbre. Au moyen de textures ainsi constituées, *Apparitions* (1959) et *Atmosphères* (1961) réalisent dans le domaine instrumental cette musique immobile dont il rêvait.

Mais déplorant alors la grossièreté du cluster, matériau unique de cette musique et l'absence "d'événements sonores" tels ceux qu'il maniera un an plus tard dans *Aventures* (œuvre de théatre musical), Ligeti s'emploie à aérer ses textures et en articuler le discours par une figuration appropriée. L'introduction du contrôle harmonique par le canon à l'unisson ou l'utilisation de certains intervalles, la réhabilitation de dualités élémentaires telles que tension-détente ou mobilité-fixité, l'affinage des procédés de trans-

formation continue, la différenciation des techniques d'écriture et l'isolement de certains éléments, enfin l'adjonction de points de repères formels en seront les moyens principaux. Cette période voit naître le *Requiem* (63-65), *Lontano* (66), pour culminer avec le deuxième Quatuor à cordes (68), le Concerto de chambre (70) et *San Francisco Polyphony* (74) où de subtils effets de timbre voyagent désormais sur une gestuelle des plus inspirée. Cependant, là paraissent s'arrêter les investigations de Ligeti; à partir de son opéra *Le Grand Macabre* (74-77) le compositeur avouera lui-même traverser une "crise" dont sortira, entre autres œuvres, le Trio précédemment cité.

Cette "crise" clôture un cycle d'œuvres, d'*Atmosphères* à *San Fransisco-Polyphony,* marquées des mêmes préoccupations musicales. Laissant de côté la période "hongroise" et les œuvres toutes récentes, c'est sur ce cycle que portent les réflexions qui suivent.

Dès ses premières œuvres, Ligeti imagine donc des masses sonores rendues statiques par la neutralisation des paramètres de hauteur et de durée. Assez vite, il trouve le cluster, déjà suggéré par Bartòk dans son quatrième Quatuor à cordes, comme outil de réalisation. Mais qu'est-ce qu'un cluster? Le cluster est, dans le système tempéré, un agrégat constitué de tous les demi-tons compris entre deux notes quelconques. Il élimine la notion de hauteur individuelle, tant horizontalement que verticalement, puisqu'on le perçoit comme un ensemble d'éléments indissociables. Il ne se laisse donc appréhender que par des critères généraux tels que le registre (il sera plus ou moins aigu, ou grave) ou le contour (on pourra à la rigueur entendre ses notes polaires), soit deux notions évoquant plus la topologie des ensembles que l'algèbre des nombres. Pour reprendre une terminologie mathématique déjà utilisée par Boulez, on peut dire aussi que le cluster est une "coupure" grossière du "continuum" sonore dont "l'étalon" variable est alors défini par l'ambitus de ses fréquences extrêmes. Notons que la démarche consistant au contraire à effectuer des coupures très fines permet de faire débuter la notion de cluster là où elle s'arrête dans le système tempéré. En effet, un intervalle de seconde mineure est un cluster si l'on considère l'agrégat constitué par l'ensemble des micro-intervalles qui y sont contenus. C'est dire que le cluster conteste le tempérament (même s'il l'intègre) et envisage idéalement un espace sonore continu.

Elaboré sur la base du cluster, *Atmosphères* est une succession - généralement en fondu-enchaîné - de champs sonores dont tout mouvement est rendu impossible par la saturation de l'espace. Il n'y a rien d'autre à y entendre qu'une pure matière sonore qui s'impose au détriment de tout geste et dont le frémissement intérieur est dû aux ondulations microscopiques des nombreuses voix qui en tissent la trame. Mais cette matière compacte est rapidement victime de sa propre inertie: à vouloir tout envelopper, elle écrase tout; le problème n'a pas échappé à Ligeti. Son premier souci sera donc, dès le *Requiem,* de trouer ce matériau, de l'aérer pour en faire une entité proprement musicale, c'est-à-dire non plus un cluster mais un bloc harmonique. Peu après, le canon à l'unisson va lui permettre d'obtenir une projection oblique de l'harmonie en faisant équivaloir l'horizontal et le vertical. Dans une certaine mesure, cette technique rappelle celle des groupes de Stockhausen ou de multiplication d'accords de Boulez. En outre, elle permet une conduite individuelle des voix qui, même si elles ne sont pas vraiment perceptibles en tant que telles, gagnent un profil, et sont donc autant de petites fausses pistes éventuelles pour l'auditeur; ce sera la micro-polyphonie telle qu'elle apparaît dans *Lux-aeterna.*

Dans l'étape suivante, à partir du second Quatuor à cordes (68), Ligeti délie encore la texture (à la faveur d'ailleurs de formations instrumentales plus restreintes) jusqu'à en faire dans certains cas une simple voix épaissie se déployant toujours au moyen d'un entrelac de plusieurs lignes, mais dans un ambitus plus restreint et souvent contrôlé par un intervalle. Grâçe à un tissage subtil obtenu par des combinaisons de durées et des alliages de différents timbres instrumentaux, il peut désormais jouer sur la frontière entre perception globale et individuelle. Par un simple décalage, une simple modification d'intensité ou de mode de jeu, il devient possible à un fil de sortir de sa tresse. Qui plus est, en raison de leur allègement, les textures elles-mêmes peuvent se mouvoir de façon très perceptible: si elles progressent encore le plus souvent dans de lentes transformations de "croissance organique", elles peuvent aussi subir de brusques variations de direction ou de vitesse.

Il est donc clair que la démarche de Ligeti a été tout au long des années soixante de desserrer l'étau des textures trop denses et rendues amorphes d'*Atmosphères.* Ce faisant, il a peu à peu transformé cet espace archi-saturé bloquant tout discours musical pour le penser à la fois comme continu (par la transformation des textures) et discontinu (puisque les tex-

tures découpent elles-mêmes l'espace sonore en bandes de fréquences).Cet équilibre est atteint à la fin des années soixante et permet au compositeur une articulation libre et aérée de ses rubans sonores. Que penser alors de sa récente évolution? Peut-être le compositeur nous livre-t-il lui-même la clef de l'énigme lorsqu'il déclare que son Trio obéit fondamentalement à la même pensée que les œuvres qui le précèdent. Ainsi y retrouverait-on par exemple l'équivalent du travail de définition de nouveaux espaces sonores dans la recherche d'intervalles tels que la tierce *neutre*, sorte d'intermédiaire entre tierces majeure et mineure.

Ceci nous incite à regarder d'un œil nouveau les œuvres précédemment décrites; ne pourrait-on pas, par exemple, les analyser comme des mélodies de timbre auto-harmonisées? Opérant sur du timbre pur, au sens large de ce terme, *Atmosphères* est bien en effet un enchaînement de masses sonores de différentes couleurs disposées côte à côte, comme les notes d'une mélodie. Et si, par la suite, Ligeti a bien retrouvé le contrôle harmonique de ces masses en les convertissant en textures, il les a toujours maniées de façon linéaire à l'image d'ailleurs de la conduite des voix individuelles. Ainsi l'œuvre de Ligeti reposerait sur une sorte de *cantus firmus*, d'un timbre très riche animé de l'intérieur,et découpant l'espace sonore en bandes de fréquences de largeurs variables, mais toujours auto-contrôlées verticalement - ou plutôt diagonalement - par un noyau harmonique.

En effet, et contrairement à Boulez par exemple, à qui j'emprunte l'expression, Ligeti n'a jamais considéré l'espace sonore comme un "indice de répartition"; chez lui, l'ensemble des composantes sonores concourt principalement à créer des effets de timbre pensés linéairement. Ainsi des hauteurs (hormis quelques échappées mélodiques), des durées (qui à la suite de *Gruppen* de Stockhausen servent à former du timbre), des intensités (aidant essentiellement à créer des effets spatiaux: éloignements, sons tournants...) et des timbres (au sens instrumental du terme cette fois).

Cette conception de l'espace sonore chez Ligeti s'explique par son rapport à l'écriture.

Mais avant d'aborder ce point , je voudrais ouvrir une parenthèse pour revenir à la notion de texture qui, je crois, est une vision moderne de l'espace. Pour Ligeti, une texture est un ensemble plus ou moins dense de lignes mélodiques contrôlées verticalement et globalement perçues comme un ou plusieurs rubans sonores diversement animés de l'intérieur. On pourrait étendre cette notion en l'imaginant non plus comme un ensemble de voix pensées polyphoniquement

mais comme une vaste enveloppe d'éléments diversement déployés dans l'espace et entretenant entre eux des rapports de perception multiples et complexes. (Cette définition s'originant plutôt de celle qu'en donne Chou Weng Choung dans son analyse de *Ionisation* de Varèse). Ses limites seraient le timbre (offrant une perception globale puisqu'on ne peut dissocier ses éléments) et une simple voix (offrant une perception analytique; la mélodie par exemple est une suite de hauteurs perceptibles en tant que telles). Elle contiendrait tous les intermédiaires possibles contenus entre ses deux cas extrêmes: un ensemble complexe d'un très grand nombre d'éléments offrant une quasi-infinité d'enveloppes internes (que la perception serait pratiquement obligée de ramener à *une* unité) et une simple figure offrant plusieurs niveaux de perception (par exemple du fait de son étalement dans différents registres).

La texture serait donc un vaste champ dialectique à divers niveaux de perception non réductibles et en interaction.

L'acte d'écrire la musique se scinde en deux opérations: la formalisation, c'est à dire l'élaboration d'un certain nombre de lois, de règles ou de contraintes, et la figuration, c'est-à-dire une effectuation particulière de ces règles, soit une "mise en notes" de la partition. (Ce n'est pas encore la "mise en sons" qui est réalisée par l'interprète). Dans la musique contemporaine, la formalisation a ceci de singulier qu'elle est laissée au libre choix du compositeur alors qu'autrefois elle était largement régie par les lois du système tonal. Celui-ci établissait une sorte de code reliant l'œil et l'oreille. Ce lien n'existant plus, l'écriture se trouve séparée de la perception.

Ce nouveau statut de l'écriture divise grossièrement les compositeurs en deux catégories: certains partent de la perception et vont vers l'écriture, d'autres font le chemin inverse. Pour les premiers, l'acte de composition consiste à imaginer un parcours sonore avec un plus ou moins grand degré de précision, et en faire ensuite une transcription écrite. Ils envisagent donc l'écriture comme une pure notation ou encore comme le lieu de calcul des techniques nécessaires à l'élaboration de leur projet.

Pour les seconds, l'écriture est au contraire le ressort et le lieu même de l'invention musicale; ils commencent donc par s'abstraire de la réalité sonore (ce qui, évidemment,ne veut pas dire l'ignorer) pour élaborer leur musique sur la base des opérateurs neutres de l'écriture. Précisons que cette

deuxième attitude n'est bien sûr pas contradictoire avec le fait d'avoir dès le départ une idée très précise du résultat à obtenir.

Notons maintenant que la manière de concevoir ce rapport écriture-perception réagit toujours sur le dosage formalisation-figuration. Sans systématiser, on peut en effet constater très empiriquement que dans le premier cas (perception-écriture) la formalisation est d'importance variable: de quasi-inexistante (comme en sont le symptôme certaines notations graphiques réduisant l'acte de composition à une série de gestes) à archi-présente (dans les musiques obéissant à des règles d'engendrement systèmatiques par exemple); mais la figuration est plutôt secondaire et faiblement caractèrisée privilègiant des effets de masse et une perception plus globale, d'un caractère souvent descriptif et laissant peu de place à l'événement. A l'inverse, dans le deuxième cas (écriture-perception), si la formalisation peut être d'importance tout aussi variable (de la surdétermination de tous les paramètres à une simple loi élémentaire), la figuration au contraire est généralement plus complexe et travaillée, exigeant une participation plus active de l'auditeur.

Notons enfin que la première conception regroupe souvent des compositeurs se référant aux modèles de la "Nature", soit empiriquement (Messiaen) soit sous couvert de la "Science" (Xenakis), et que l'origine déclarée ou non de "l'inspiration" n'est pas forçement liée au mode d'écriture. Ainsi, pour reprendre les mêmes, la nature peut revêtir chez Xenakis l'aspect d'une formalisation envahissante et déterminant la quasi-totalité du discours musical, alors que chez Messiaen elle peut laisser libre cours à un discours de pures catégories musicales.

Ligeti s'insèrerait dans le premier groupe puisque sa musique semble bien reposer sur de pures intuitions sonores ne puisant dans l'écriture que leur moyen de réalisation. Il revendique d'ailleurs pleinement cette démarche et décrit toujours ses œuvres de façon très imagée lorsqu'on l'interroge sur les projets qui les sous-tendent. Cette manière de penser les rapports de l'œil et de l'oreille induit une conception non dialectique de l'écriture, c'est-à-dire qui fond l'un dans l'autre les actes de formalisation et de figuration. Pour Ligeti, formaliser c'est trouver le matériau le plus économique capable de se prêter aux manipulations nécessaires à la réalisation d'un effet sonore particulier. Celui-ci n'existe encore que dans son imagination mais de façon déjà assez

précise. Aussi le matériau n'excède en rien l'idée qu'il va nourrir; il l'égale, il est sa propre application et a déjà le profil et le contour de son effectuation; il signifie déjà. En un mot, il n'est pas neutre; il est l'idée même, non à l'état d'abstraction mais de nudité. Ainsi une mélodie dans l'aigu, un cluster dans le grave etc... Dès lors la figuration est une effectuation sans torsion, un véhicule neutre articulant sans contrainte propre une matière sonore préformée qui réclame de se couler dans le moule qui l'a imaginée. Ce moule, image unique du moyen et du résultat, est le timbre. Et son outil de réalisation est moins le produit antinomique d'une formalisation et d'une figuration que la technique qui les confond l'une dans l'autre. Cette technique est la micro-polyphonie.

Ainsi, il n'y a pas chez Ligeti de dialectique propre à l'écriture puisque celle-ci ne se scinde pas en deux opérations distinctes. La formalisation et la figuration s'élaborent dans un même geste, et leur fusion n'est que le pur moyen de réaliser une idée sonore. En fait Ligeti ne considère pas seulement le mouvement de la perception à l'écriture comme univoque; fondamentalement, il en refuse l'écart et essaie de le réduire au minimum. Partant de ce qu'il entend il veut en déduire la partition.

Dans *Atmosphères,* en bloquant tout discours musical, Ligeti fait surgir un autre type de perception en pur excès de la partition et si par la suite il reprend le contrôle de ce qu'il donne à entendre en individualisant de plus en plus les objets musicaux, ce sera pour leur façonner une identité propre. Toute sa démarche sera donc de réconcilier l'œil et l'oreille; s'il le faut, il aura même recours à des moyens extérieurs tels que l'emploi de gestes si connotés qu'ils "signifient" d'eux mêmes. C'est ce que le compositeur appelle des "allusions".

En refusant dans son principe l'écart entre écriture et perception, Ligeti s'est interdit une formalisation sous-jacente pour l'œil mais absente pour l'oreille. Il n'a donc jamais tiré parti, non de la "relativisation" de l'espace sonore, mais de l'autonomie de principe de ses composantes; il a toujours refusé l'arbitraire des signes. Il est en celà l'inverse de Boulez. Si Ligeti se contente d'engendrer le timbre par l'intégration de ses éléments, Boulez en outre le transgresse par la confrontation de ses composantes; quand le premier agit un procédé pour y couler ses intuitions sonores, le second en démonte le mécanisme pour les y tordre; si l'un profile une perception de l'extérieur sur un matériau préformé, l'autre

trace des enveloppes de l'intérieur sur des objets neutres. Ce rapport de Ligeti à l'écriture s'explique en dernière analyse par sa conception du temps.

Ce qui frappe dès l'abord dans *Atmosphères,* c'est son statisme, sa "continuité". Son temps est immobile, il est comme absorbé dans une perspective sans fond et semble s'évanouir dans une métaphore de l'espace. Mais peu à peu, les œuvres suivantes offrent un temps plus articulé. Lentement celui-ci se déchire, s'éclaire de l'intérieur; on sent alors comme des trous, des respirations internes. Mais ce rythme n'existe encore qu'en négatif, il ne suggère pour le moment que son absence. Puis, l'on suit comme des lignes, diffuses certes et de contour incertain mais qui semblent maintenant tracer le temps, le flécher. Celui-ci commence alors à s'écouler; d'une manière encore vague, il mesure quelque chose. Bientôt, des gestes éruptifs viennent en perturber l'écoulement; on relie désormais des instants séparés, notre mémoire est requise pour jeter des ponts entre des instants disjoints. Enfin, la matière sonore semble se morceler; entre des plages mouvantes, s'intercalent maintenant des fragments isolés qu'il nous appartient de réunir; finalement, plus aucune enveloppe globale ne nous enrobe: nous sommes dans un temps "discontinu". Tel est, d'*Atmosphères* à *San Francisco Polyphony,* et du point de vue de la perception immédiate, l'aspect du temps musical chez Ligeti.

On a déjà vu comment la neutralisation des hauteurs par l'emploi du cluster permettait de créer une impression de statisme. Qu'en est-il du rythme, et tout d'abord du rythme des durées, principalement dans les œuvres des années soixante? On y trouve tous les intermédiaires entre la quadruple croche et la très longue tenue, soit toutes les valeurs autorisées par la notation traditionnelle. Ces durées sont disposées de telle façon qu'elles se neutralisent et annihilent tout effet de scansion. Elles n'ont donc pas de sens autonome et, paradoxalement, ne valent pas horizontalement, c'est à dire par leur durée, mais verticalement par l'instant même de leur émission et de leur retrait. Elles ne font que gérer la mouvance interne d'une enveloppe globale dont elles ne contrôlent la durée totale que par leur agglomération. Elles ne sont donc jamais perçues individuellement; il n'y a d'ailleurs pas, dans cette musique, de cellules rythmiques au sens motivique.

Le résultat de cet usage particulier des durées est un sentiment d'écoulement ininterrompu. De fait, cette musique balaie de façon continue tous les états intermédiaires entre

des ensembles de valeurs longues et des ensembles de valeurs courtes. Ce sont, si on veut, des clusters de durées, créant une perception globale, un phénomène de timbre. Plus les transformations se font régulièrement, en passant par toutes les valeurs intermédiaires, plus l'impression de continuité est grande et le résultat inanalysable à l'oreille. Par le seul emploi des durées, on peut donc faire varier le timbre d'un bloc sonore dont tous les autres paramètres seraient fixes, et obtenir par exemple tous les états transitoires entre une sonorité parfaitement droite et une impression d'ondulation portant la masse sonore au bord de la déstabilisation.

De même que le cluster, on l'a vu, reporte la perception des hauteurs au niveau des registres et des contours, cet usage des durées renvoie la perception du rythme au niveau de l'articulation macro-structurelle de l'œuvre elle-même. Cependant, dans une pièce comme *Atmosphères,* ce niveau de perception est lui aussi pratiquement inexistant car les champs sonores se meuvent presque sans rupture et de façon si lente et régulière (pour les raisons précédemment décrites) qu'on ne les perçoit pas comme de véritables changements. Cette musique ne donne effectivement aucun repère; elle n'offre qu'une perception globale, instantanée, immédiate puisque l'on n'a pas à relier d'évènements particuliers entre eux. Ainsi n'en prend-on conscience qu'après coup, une fois l'audition terminée. C'est la raison pour laquelle *Atmosphères* se termine par dix-neuf secondes de silence mesuré. Ce temps vide symbolise celui qui est nécessaire à récapituler ce qu'on a entendu pour donner son sens à l'œuvre. Si cette compréhension est ainsi totalement différée, c'est parce qu'elle ne peut avoir lieu pendant l'écoute: en se privant de tout mouvement nettement articulé, l'œuvre bloque aussi toute attitude intellective et mémorisante de l'auditeur et le force à la pure contemplation sonore. Et comme l'oreille glisse sur la surface de l'œuvre elle s'accroche alors à des illusions spatiales que renforce encore le jeu des dynamiques. Celles-ci ne sont presque jamais ponctuelles et apparaissent sous forme de profils continus (crescendo-decrescendo) participant aux transformations du matériau en créant des effets kaléidoscopiques pour moirer le tissu sonore. De même pour les timbres (au sens instrumental) et les modes de jeu (sul ponticello, sul tasto...).

Atmosphères n'exige pas de l'auditeur une écoute active, mais au contraire l'enchaine de ses ondes sonores et inhibe tout processus mental - c'est dire si sa douceur est une violence.

Cette musique est donc arythmique car elle n'inclut pas de

combinatoire du même et de l'autre; elle écrase toute différence. L'autre en effet n'y est jamais perçu en tant qu'autre, il n'est ici que la métamorphose du même laquelle est si progressive et continue qu'elle dilue jusqu'à la notion de même. Il n'y a finalement ni même ni autre, mais *une* lente métamorphose de timbre formant un tout que l'on ne perçoit comme tel qu'en faisant l'expérience de son oubli dans le silence qui lui succède. La forme *d'Atmosphères* est le seul temps de déploiement d'une nappe de timbre où le rythme s'abolit.

Par la suite, et conjointement à la hiérarchisation de l'espace, Ligeti va organiser ce temps, le ciseler pour y articuler des évènements individualisés (les œuvres de la fin des années soixante en rendent bien compte). Comme je l'ai déjà dit, les micro-polyphonies sont d'épaisseur variable mais souvent minces et controlées dans l'ambitus d'un petit intervalle; parallèlement les lignes sont peu à peu plus profilées et ondulent d'autant plus librement qu'évoluant dans un espace plus aéré, moins occupé. Tant verticalement qu'horizontalement on suit bien maintenant le déploiement des textures qui découpent le continuum sonore dans un mouvement élastique.

Cependant ce nouveau rythme est encore celui du timbre; il est son mode d'être dans le temps, il figure son étagement en formants et son étalement en résonnance. Bien que produit d'une combinatoire des composantes sonores, il n'en a pas la discontinuité car il les intègre; il les réalise dans leur fusion. Ce rythme est celui de la fluctuation des textures en adhérence les unes aux autres; c'est la respiration même du timbre.

Ainsi le temps chez Ligeti repose entièrement sur le mouvement du timbre; celui-ci a son propre mode de déploiement et organise le discours musical. Ceci confirme ce que j'ai dit dans la deuxième partie: en composant à partir de la perception, Ligeti refuse l'arbitraire et l'autonomie des signes musicaux et du même coup toute procédure en excès pur de la perception. Il n'est donc pas étonnant que sa musique repose sur le timbre au détriment du rythme considéré cette fois comme contrôle dans le temps des composantes de l'espace sonore non intégrées à un phénomène de perception globale. Chez Ligeti, l'excès univoque de la perception sur l'écriture est lié à l'excès univoque du timbre sur le rythme.

Le timbre occupe donc la place centrale dans l'œuvre de Ligeti; il est *le* discours musical lui-même car ses incessantes

modifications constituent l'enjeu de la composition.

Cependant, en s'adossant sur une telle idée, cette musique me paraît poser quelques problèmes. Tout d'abord elle postule la soumission des paramètres au timbre puisque, comme on l'a dit, elle en est la fusion. Ceci amène un problème d'ordre syntaxique. Comment en ordonner les éléments, sur quels critères? Il me semble là que les outils d'analyse font cruellement défaut. Comment en effet rendre compte d'un tel matériau avec des concepts du discontinu? Pourquoi expliquer l'évolution d'une texture par l'agencement d'éléments discrets quand celle-ci recherche idéalement un mode d'évolution continu? Je crois en effet que si, dans un premier temps, cet abord de la morphologie est nécessaire (ne serait-ce que pour rendre compte de l'efficacité des moyens employés), il reste insuffisant. On pourrait peut-être envisager bénéfiquement de regrouper les timbres sur des critères d'ordonnance globale, de rendre compte de leur principe d'agencement et de distribution; établir en quelque sorte une algèbre des timbres permettant de contrôler leur adhérence et leur prégnance mutuelle. Il y a sans doute beaucoup à faire dans ce domaine.

Le second problème est qu'en intégrant les paramètres musicaux, cette musique se prive de leur capacité discursive propre. C'est restreindre la composition que de la limiter à des phénomènes de perception globale en écartant tout principe combinatoire autonome pouvant susciter des perceptions plus analytiques. Une articulation des deux offrirait plus de possibilités. Il faudrait utiliser le timbre aux différents niveaux de la structuration, lui faire endosser des fonctions locales et globales, le considérer à la fois comme moyen et résultat de l'écriture.

La notion de texture, en s'élargissant aux dimensions d'un vaste champ dialectique, pourrait être le lieu de cette synthèse. Elle recomposerait une organisation plus complexe du temps et l'idée de polyphonie qui chez Ligeti est en fait écrasée puisque le principe même de la micro-polyphonie est d'offrir une perception globale. La polyphonie - si tant est que ce mot ait encore un sens aujourd'hui - devrait être conçue comme un ensemble complexe de niveaux d'écriture *répartis* dans l'espace sonore et offrant tout un réseau de différents modes de perception en interdépendance.

Antoine Bonnet

THREE SONGS FROM WILLIAM SHAKESPEARE DE STRAVINSKY: UNE ŒUVRE DU PASSAGE

LES MAUVAIS VOISINS D'HOLLYWOOD

Il se compose à Hollywood, au tournant des années cinquante, le scénario d'abord discret d'un passage; quelque relais inattendu entre les deux courants cardinaux qui traversent et divisent ce siècle. Schœnberg et Stravinsky sont venus, poussés par la guerre, s'installer à quelques kilomètres l'un de l'autre, non loin de l'industrie du mythe qui masquait peut-être aux yeux du monde un silence mutuel, voilait la rotation de deux phares mêlant leurs faisceaux. Il était commode que voisine ainsi sur la côte Ouest l'établissement du chromatisme et du diatonisme - encore que ce dernier ne prodiguait pas d'enseignement. Les enjeux esthétiques, figurés pour beaucoup par ces deux voix ultimes, étaient venus se disposer l'un contre l'autre, comme à la fin d'une partie difficile, au bord de l'échiquier.

Il est à peu près inutile de rappeler le trajet d'inimitié et de polémique, émaillé cependant d'éclats de respect, qui laissait les deux compositeurs dans la défiance. Elle n'attendait probablement qu'une circonstance pour se résorber : la mort de l'un deux.

Lorsque Schœnberg meurt en Juillet 1952, on commence, à la *Fenice* de Venise, les répétitions du *Rake's Progress* - le cul-de-sac (pour reprendre un jeu de mot que Schœnberg utilisait à propos du *Sacre)* du néo-classicisme stravinskien. Il est frappant qu'il soit tant question dans cet opéra de succession et d'héritage annonçant métaphoriquement le temps d'un usufruit esthétique. Le héros, Tom Rakewell, songe à une machine qui transformerait les pierres en pain, annonçant pour d'aucuns une métamorphose, une alchimie

urgente. André Boucourechliev le remarque justement, *The Rake's Progress* est une œuvre de crise [1]. Stravinsky se formule à lui-même qu'elle marque la fin d'un temps et que la carrière de ce libertinage dangereusement positif vient à s'achever juste lorsqu'il ne survit personne de cette "Trinité hypostatique", ainsi que Stravinsky se plaisait à appeler les Viennois. Comme le note Eric White: Schœnberg et ses élèves ayant disparu, "leur contribution au sérialisme peut enfin être examinée dans une perspective historique" [2].

Sans doute fallait-il un Charon. Ce passeur d'Hollywood sera Robert Craft, attaché dès 1949 à Stravinsky pour quelques travaux d'assistance. Il s'occupe beaucoup par ailleurs des concerts *Evenings on the Roof* à Los Angeles qui s'étaient fait une spécialité de la musique d'avant-garde et de la musique de la Renaissance. Craft bien sûr y dirigeait la musique de Schœnberg, de Webern et bientôt celle de Boulez et de Stockhausen que Stravinsky découvrira peu après avoir écrit justement pour ces concerts les *Three Songs from W. Shakespeare*. Voilà où Stravinsky noue un contact plus étroit avec la musique des Viennois, mais plus particulièrement avec celle de Webern, point cathartique qui lui permettra de prendre des mains de l'élève ce qu'il avait toujours combattu chez le maître. Personne, entre 1951 et 1955, nous dit Craft, n'a été aussi familier des œuvres de Webern que Stravinsky et il est clair que leur lecture trouve quelques points d'émergence dans les deux œuvres transitoires, encore mixtes dans leur facture, qui nous mèneront aux *Three songs*.

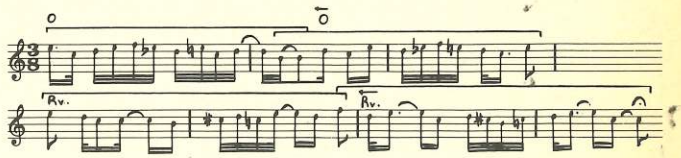
LA CANTATE ET LE SEPTUOR.

Le temps de composition inhabituellement long de la *Cantate* (d'avril 51 à août 52) couvre une période stratégique de mutation - c'est dans cet intervalle que se situe la mort de Schœnberg. Le début de l'œuvre (composée pour soprano, ténor, chœur de femmes et petit ensemble instrumental) annonce un dépouillement nouveau, révèle une réthorique suspendue par quoi s'exprime cette voix inquiète et attentive qui guetterait une révolution sans oser l'entreprendre. Stravinsky place au centre de l'œuvre un ricercar *(The Sacred History* - texte anonyme anglais du XVIème siècle) où apparait pour la première fois sous sa plume une disposition de type sériel. Ce *cantus cancrizans* est écrit en février 1952, précisément lorsque Stravinsky dit avoir été impressionné fortement par une œuvre de Webern: le *Quatuor* op. 22 pour clarinette, saxophone, violon et piano. Rien pourtant encore de très webernien dans les solutions mélodiques de la

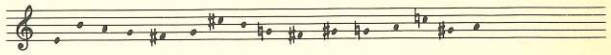
(1) André Boucourechliev, *Stravinsky,* Paris, Fayard, 1982, p. 308.

(2) Eric Walter White, *Stravinsky,* Paris, Flammarion, 1983, p. 152.

Cantate qui pourraient procéder davantage de sa pratique quotidienne (d'après Otto Klemperer) du *Clavier bien tempéré*. Un Bach cependant ici non plus plagié mais transcendé et qui agrègerait le degré si remarquable d'abstraction qu'atteint l'op. 22 de Webern. Les formules sérielles du ricercar consistent en un motif rétrogradé puis renversé:



Les vertus ici diatoniques du procédé ne perturbent pas l'unité de l'œuvre qui trouve là au contraire une sorte de centre de gravité. Il en va autrement du *Septuor*, plus hétérogène, où réapparaît la préoccupation sérielle. Le premier mouvement, cependant, est encore écrit dans la veine gaillarde et si peu sérielle du *Dumbarton Oaks Concerto*. Le second -une passacaille - semble bien un pas décisif vers un nouveau langage ainsi qu'une révérence manifeste à Webern. Le matériau consiste en une série de 16 sons

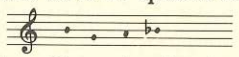


dont l'énoncé et l'instrumentation "klangfarben-mélodique", soumis ensuite à variations, présentent une parenté troublante avec le deuxième mouvement de la *Symphonie* op. 21 de Webern. Même procédé de la variation, même raréfaction du discours dans les premières mesures. Le dernier mouvement du *Septuor* est une gigue - hommage peut-être à celle de la *Suite* op. 25 où Schœnberg utilisait pour la première fois radicalement la série dodécaphonique. Du motif de 16 sons de la passacaille, Stravinsky extrait les 8 qui ne se répètent pas, les disposant en échelles d'où il tire des motifs qu'il traite de manière sérielle. Cette gigue consiste en quatre fugues successives d'une grande virtuosité contrapuntique. On trouve dans ces travaux, outre une manifeste démonstration d'aisance, passablement d'ostentation didactique; dans la façon d'indiquer, par exemple, dans la gigue, la constitution des échelles à l'entrée de chaque instrument, l'articulation des métamorphoses sérielles dans la *Cantate*; toutes marques scrupuleuses ou naïves qui placent ces deux œuvres sous un signe paradoxal où l'ennui d'un vieux langage le dispute à la fraîcheur d'un nouveau.

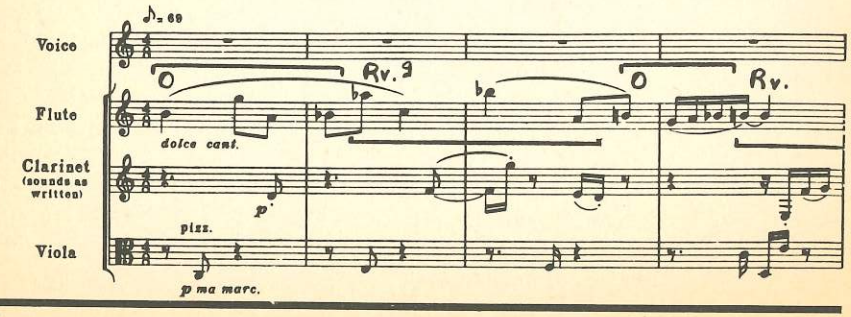
THREE SONGS FROM WILLIAM SHAKESPEARE

Les *Three songs* constituent la première œuvre significative où les techniques sérielles sont maintenues captives par une hétérogénéité (encore inorthodoxe) où se déclinent - peut-être sans heurt cette fois - une poétique et une identité purement stravinskiennes. Pour ancrer ce rapt dans l'histoire, Stravinsky a de nouveau recours à des textes élisabéthains, comme ceux, conseillés par Auden (le librettiste du *Rake's Progress*), qui, dans la *Cantate*, supportaient ses premiers essais sériels. Stravinsky opte cette fois pour trois morceaux disparates de Shakespeare afin de constituer un cycle de mélodies, forme qu'il n'avait pas abordée depuis les *4 Chants russes* de 1919. Les premières œuvres sérielles de Webern - les opus 17 et 18 -étaient aussi des recueils de trois lieder pour voix et petits ensembles instrumentaux qui ont en commun avec celui des *Three Songs* la clarinette et l'alto. Stravinsky y ajoute la flûte et destine le cycle à une voix de mezzo-soprano. Les *Three songs from William Shakespeare* ont été composés à l'automne 1953, dédiés aux concerts *Evenings on the Roof* de Los Angeles où Robert Craft les a créés en 1954.

I. Musick to Heare. Ce premier chant, comme le remarque Milton Babbitt, "peut être considéré comme l'étape définitive avant une éventuelle composition dodécaphonique"[3], sorte de redoute avancée et encore expérimentale où Stravinsky entend faire réagir le matériau. Il choisit, allégoriquement, pour ce faire, le 8ème sonnet de Shakespeare, éloge de la musique qui, comme un bac sur quoi se glisserait la composition, pourrait opérer un transbordement du langage.

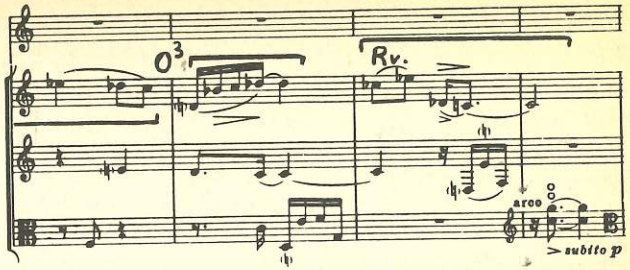
Le matériau consiste en une série de quatre notes incluses dans une tierce majeure 

Voyons fonctionner ceci dans l'introduction instrumentale[4].



(3) "Remarks on the recent Stravinsky", in *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky,* Princeton University Press, 1968, p. 174.

(4) Nous employons la codification couramment admise: O -série original, Rv - renversement, ←- - rétrograde. Les indices indiquent les transpositions numérotées à partir de l'original, chromatiquement, de manière ascendante (1 à 11). Cet exemple et les suivants ont pu être reproduits grâce à l'aimable autorisation des éditions Boosey & Hawkes.



Deux couches nettement distinctes, deux entités que Stravinsky superpose malicieusement comme pour délimiter le champ d'un nouveau discours: 1) une strate d'énoncé sériel qui postule un développement chromatique, 2) une strate essentiellement diatonique.

1) la flûte expose six formules sérielles de quatre notes toutes dérivées de l'original. L'agencement des trois premières formules dénote déjà quelques principes d'économie interne du matériau qui sont à rapprocher du travail cellulaire webernien: les notes 4, 5 et 6 sont la transposition du rétrograde de 1, 2 et 3; les notes 7, 8, 9 et 10 s'identifient, au moins par moitié, avec le rétrograde de l'original. Les trois premiers énoncés sériels visent à remplir chromatiquement la quarte SOL-DO.

2) la clarinette et l'alto dévident le contenu de la quinte DO-SOL, en un aller-retour confondant de simplicité, proposant là comme un primat référentiel qui prendrait le visage de quelque étude enfantine de Czerny que Webern eût orchestrée[5]. La mystification tient évidemment à la répartition instrumentale de ce pentacorde élémentaire: peu ou pas de superpositions, une instrumentation (les pizzicati de l'alto atténuant la lisibilité des hauteurs) et une rythmisation qui masquent la précarité volontaire.

Les seules notes que l'hexacorde chromatique de la flûte et le pentacorde diatonique de la clarinette et de l'alto aient en commun sont précisément DO et SOL qui finissent l'introduction instrumentale en quinte à vide, clair poinçon dont Stravinsky fait jouer (comme il le fera aussi dans *Agon*) toute la signifiance historique. Il n'est pas non plus indifférent qu'il fiche cette estampille sur la note DO - allusion peut-être cryptique à ce qu'en DO Majeur Schœnberg imaginait encore de merveilles, même après l'avènement du dodécaphonisme. Au surplus cet UT lilial pourrait bien se donner comme une antidote fétichisée du chromatisme qui viendrait figurer là quelque degré zéro. N'oublions pas le sens du sonnet de Shakespeare qu'à chaque instant Stravinsky emblématise.

(5) Nous retrouvons toujours cette fixation syntagmatique marquée d'ironie lorsqu'il s'agit, soit par distance, soit par dérision en abyme, de connoter l'état primaire du langage musical, et par métonymie, le premier degré de son apprentissage: Stravinsky *(les cinq doigts),* Debussy *(Docteur Gradus ad parnassum),* Saint-Saëns *(Le Carnaval des animaux),* etc.

Musick to heare, why hear'st thou musick sadly?
Sweets with sweets warre not, joy deligths in joy:
Why lov'st thou that wich thou recea'st not gladly,
Or else receav'st with pleasure thine annoy?
If the true concord of well-tuned sounds
By unions married, do offend thine eare,
They do but sweetly chide thee, who confounds
In singleness the part that thou should'st beare.
Mark how one string, sweet husband to another,
Strikes each in each by mutual ordering;
Resembling sier, and child, and happy mother,
Who, all in one, one pleasing note do sing:
Whose speechless song, being many, seeming one,
Sings this to thee: ''Thou single wilt prove none.''

Toi, musique, qu'es-tu par musique attristé?
Joies se plaisent. Douceur ne fait guerre à douceur:
Ce que tu reçois sans plaisir, pourquoi l'aimer
Ou recevoir ce qui t'ennuie avec faveur?
Si le juste concours de notes bien choisies
Liées par mariage offense ton ouïe,
C'est qu'il te gronde doucement de réunir
En une les parties que tu devrais tenir.
Vois, chaque corde étant l'époux de l'autre corde
Comme l'une dans l'autre elles vibrent en ordre.
On dirait de l'enfant, du père et de la mère,
Tous unis pour chanter la même note claire,
Chant sans parole de plusieurs qui ne font qu'un
Dont le dire est que: "seul tu ne signifies rien".
(traduction de Jean Rousselot)

Dans les deux derniers vers *one* et *none* seront figurés, quoique distants l'un de l'autre, respectivement par un sol et par un do, dans la partie vocale, formant ainsi une cadence qui revient toujours à l'UT initial à partir duquel la musique semble pouvoir s'écrire. Cette même note servira dans tout le recueil de repère privilégié. Ainsi, dans la seconde mélodie, Stravinsky, évoquant des cloches probablement métaphoriques, aura-t-il soin de perdre leur résonance sur un DO. Et pas n'importe lequel ! Pour qui composait au piano[6], le *DO serrure,* ce *DO nombril* que l'on tracera d'abord pour expliquer toute échelle, tout principe musical. On sait la dilection si souvent illustrée de Stravinsky pour cet UT virginal et innocent qui se présente au titre de ce qu'Adorno stigmatise comme un geste de régression ou d'infantilisme.

Stravinsky utilise la quinte à vide comme un sceau archaïque qui va souligner la structure formelle de la pièce. Cette division épousant simplement le découpage poétique est renforcée par des séquences métriques agencées selon quatre modes alternatifs :

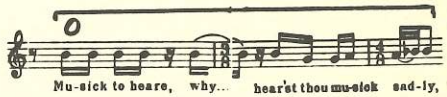
Introduction	4/8	..... DO-SOL
1er quatrain	4 3/4 3 / 8 8 8	..... DO-SOL
2ème quatrain	4 4/3 3/4 4 / 8 8 8 8 8	..... SI-FA♯
3ème quatrain	4 3/4 3 / 8 8 8	..... SOL-RE
distique	4/3/4 4/3 / 8 8 8 8	..... DO-SOL

Le distique final, comme nous le verrons, accumule toutes les instabilités et les superpositions que la pièce avait réservées.

Le principe d'étagement des couches est maintenu à l'entrée de la voix qui reprend la fonction énonciatrice de la flûte dans l'introduction en déroulant linéairement les formules

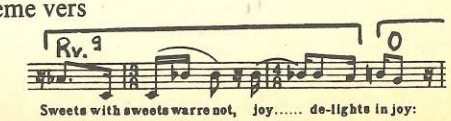
(6) Contrairement à Schœnberg. C'est un des treize chefs de dissemblance entre eux que relève Stravinsky dans ses entretiens avec Robert Craft. *Dialogues and Diary,* London, Boston, Faber and Faber, 1968, pp. 107-108.

sérielles. Les instruments abandonnent l'emblème diatonique introductif pour énoncer à leur tour les tétracordes sériels sans plus aucune superposition harmonique entre eux. Stravinsky imagine là une sorte de récitatif niellé par une dissémination instrumentale encore très webernienne, mais déjà, à y regarder de plus près, moins orthodoxe. Nous l'avons vu, l'introduction - la linéarité sans faille de l'énoncé, le développement sans répétition des larges intervalles - était une sorte de vignette webernienne que le premier quatrain viendra infirmer. D'abord une entrée récitative, syllabique, dont les notes répétées étirent l'énoncé sériel :



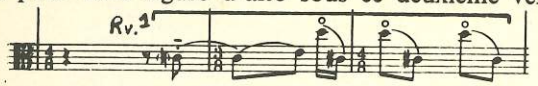
L'éthos diatonique, sinon tonal, frappe ici évidemment. Il tient à la nature de la série originale, à cette oscillation entre la tierce majeure et la tierce mineure que souligne encore la flûte qui se glisse sous la voix par unisson ou par sixte. Cet énoncé poétique si finement incrusté dans une tierce annonce le soin prosodique extrême qui va présider à la composition de ces mélodies. Une telle révérence au texte, cette attention à en marquer toutes les articulations est singulière chez Stravinsky qui avait souvent adopté une pratique systématiquement inverse dont *Renard* semble l'exemple extrême. La transparence atone de *Musick to heare* procède sans doute de cette cantillation dont le déroulement rythmique aux pulsations diluées remplit indifféremment l'alternance métrique car c'est la prosodie qui dicte ici les lois de l'argument rythmique. Le rythme iambique, par exemple, ♩♪ ou ♪. ou 𝅗𝅥. calqué sur les syllabes contractées *(sadly, single)* devient un signal déduit de la prosodie émis par les instruments et qui gagne peu à peu la trame d'accompagnement (et dont l'envahissement culmine dans le 3ème quatrain) - sorte d'ombre vocalique qui veille au traitement de la langue[7]. Ce rythme iambique est toujours distingué par la seule prescription dynamique qu'on puisse trouver au cours de la partition; un fp qu'il faut lire comme une traduction dynamique de l'iambe. Cette rareté des prédications dynamiques entre sans doute dans la logique stravinskienne d'exonération du discours qui ressortit à une simplification en tout point contraire à la surdétermination des paramètres chez Schœnberg.

Le deuxième vers



(7) Stravinsky, dans une notice de programme pour l'exécution de la *Cantate,* parle, à propos des textes anonymes du XVIème siècle qu'il utilise dans cette œuvre, de la ''syllabisation contraignante'', de la construction à vocation musicale de ces vieux vers anglais qui lui permettent d'écrire de façon ''plus pure, non dramatique'' au sortir du *Rake's Progress.* Cité par E.W. White, op. cit. pp. 479-481.

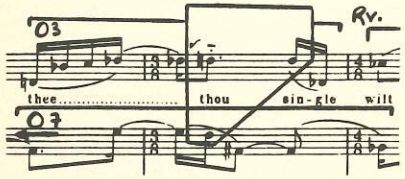
reste toujours contenu dans l'ambitus étroit de la tierce sol-si - exception faite de l'extension à ce *DO nombril,* premier jalon d'une tierce do-mi♭ que le récitatif ira remplir peu à peu. Telle figure d'alto sous ce deuxième vers



montre un degré supplémentaire dans l'anémie des hauteurs. Non pas une note répétée, mais deux, en formule fermée, souvent binaire. Or, à aucun moment ces formules instrumentales ne gagnent le régime autonome et linéaire de la voix. Comme dilution de l'iambe, elles impriment à l'esprit de la pièce et du cycle entier le règne d'une oscillation, miroir de l'alternance métrique ou de ce mouvement pendulaire, ce bégaiement modal de la tierce qui donne à toute la mélodie le tour d'une formulation suspendue.

La perversion du débit sériel, sa cristallisation en boucles n'est pas la seule avanie que Stravinsky entend infliger au principe qu'il s'est donné, à son matériau. Le deuxième quatrain semble à cet égard un avertissement *ante litteram* de Shakespeare aux dodécaphonistes et le chant va saluer d'un figuralisme sériel ce que le texte pourrait signifier d'ironie contre le purisme et l'intégrité: sur *offend thine heare,* Stravinsky bouleverse l'ordre sériel:

Bouleversement souligné par un étirement des intervalles jusqu'à cette succession de septièmes qui interrompt la polarité autour du sol, du si et du si♭. Cette irrégularité sérielle n'est pas la seule; il en est une autre dans le distique final: "seul, tu ne signifies rien"



O^3 est interrompu par un ré♮ auquel Stravinsky fait un sort puisqu'il le fait précéder d'une respiration et qu'il le coiffe d'un appuyé-détaché, seule indication d'attaque de toute la ligne vocale. Comme on le voit, ce RE est doublé à l'unisson par la flûte (qui exprime, elle, une série conforme) - précaution déictique pour libérer de la structure ce *thou* (tu/toi); souci toujours d'un défi à la rigueur du système.

Dans ce distique, Stravinsky met en œuvre le principe cumulatif du *stretto*: l'alternance métrique

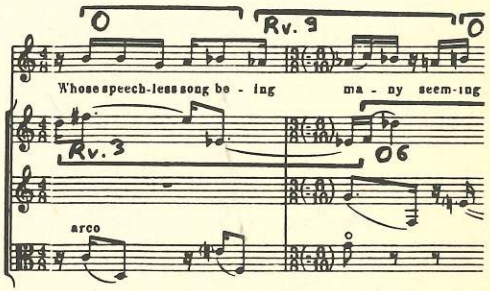
4/3/4 4/3/4 4
8 8 8 8 8 8 8

qui est une solution mixant les séquences précédentes. L'énoncé de la série originale exclusivement à la voix dans toute la pièce (exception faite de l'introduction instrumentale) trouve ici son expression rythmique la plus ramassée. La réinjection régulière de cette série originale vise toujours à ramener la polarisation à la tierce sol-si en des transformations rythmiques qui vont de l'étirement des premiers énoncés récitatifs à l'augmentation des valeurs correspondant à un resserrement de l'énoncé - ce point marquant le mitan de la mélodie. La deuxième phase de la transformation (occurrences 5 à 8 de l'original) se présente comme une imitation partielle des premiers énoncés rythmiques toujours dans le sens d'un resserrement terminal.

De l'usage focal et systématisé rythmiquement de l'original est déduit le traitement mélodique et rythmique des autres formes sérielles - toujours à la voix. Ces marques de différence sont mélodiquement caractérisées par des intervalles de sixte et de septième, rythmiquement, par des figures stables - sur des temps forts.

Le principe du choix et de l'organisation des séries obéit à une logique discrète et sans grandes conséquences, faisant alterner régulièrement et selon des schémas symétriques quatrain par quatrain, les formes originales (transpositions comprises) et les renversements.

La cumulation finale présente pour la première fois trois strates superposées:



On a vu que la voix resserrait les énoncés sériels. La flûte reprend le rôle mélodique qu'elle avait dans l'introduction, comme la clarinette et l'alto réintroduisent le va-et-vient diatonique entre DO et SOL - c'est cette quinte dans une instrumentation diaphane qui vient timbrer cette polyphonie

dont la transparence ne permet pas cependant d'induire la simplicité presque dérisoire et facétieuse. Voici bien l'objet du passage. Rien de surprenant à ce que la poétique stravinskienne ait circonvenu, neutralisé les exigences d'un processus dont elle joue du reste partiellement; plus singulière en revanche paraît cette sorte de mystification, de subversion dialectique qui contourne l'alternative et rejaillit dans l'intemporel.

II. Full fadom five. Robert Craft voit dans cette seconde mélodie la pièce la plus voluptueuse, la plus impressionniste que Stravinsky ait écrite pendant ses dernières années. Il s'y agit de poursuivre le propos de dérivation d'une attitude sérielle, soit par dilution du processus, soit par ce qu'on pourrait appeler un *brouillage topique,* une sorte de *fading* progressif qui estompe justement les modalités d'un passage. Il se pourrait bien ici que le positivisme apollinien de Stravinsky se mêle de clandestinité. Le *passage,* nonobstant, reste d'une virtuosité confondante.

La polarité diffuse de la première pièce devient dans la seconde une polarité presque explicitement tonale soulignée par une orthographe en bémols - l'apparente simplification stravinskienne, nous l'avons vu, met en jeu une sémiotique faussement innocente. Là encore, le texte a quelque vocation musicale puisqu'il s'agit d'un de ces chants de caractère que Shakespeare glissait dans ses tragédies: le chant d'Ariel au premier acte de *La Tempête.*

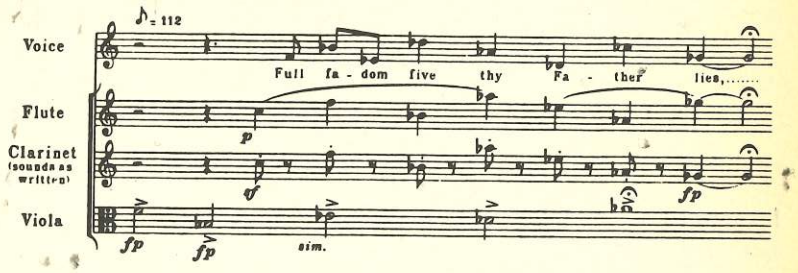
FULL FADOM FIVE

Full fadom five thy Father lies,
Of his bones are Corall made:
Those are pearles that were his eies,
Nothing of him that doth fade,
But doth suffer a Seachange
Into something rich ans strange:
Sea-Nimphs hourly ring his knell:
Ding dong, ding dong
Hearke now I heare them; ding dong bell.
(The Tempest, Act 1 Scene 2)

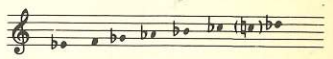
Par cinq brasses sous les eaux
Ton père étendu sommeille.
De ses os naît le corail,
De ses yeux naissent les perles.
Rien chez lui de périssable
Que le flot marin ne change
En tel ou tel faste étrange,
Et les nymphes océanes
Sonnent son glas d'heure en heure.
(traduction: P. Legris et E. Holland)

Ce père, pour qui "les nymphes océanes sonnent le glas d'heure en heure", nul doute qu'il s'agit de Schœnberg. L'évocation de ce glas, introductive et terminale, encadre une cantilène, suave - admettons - marine - petite forme

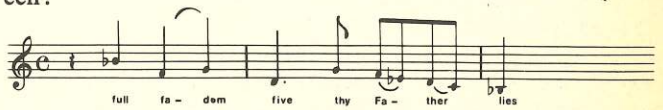
asymétrique et tripartite. Le matériau sériel est déduit d'une sorte de timbre sans mesure, déclinant l'incipit, sous la forme d'un triple canon, à la quinte, en diminution et à l'octave, en double diminution:



Ce motif de cloche est instrumenté par les fp de l'alto, les doubles attaques p et sf de la flûte et de la clarinette mais, l'identité campanaire tient surtout ici aux intervalles de quarte et de quinte livrant l'échelle heptatonique suivante -mode de la en ton de mi♭:



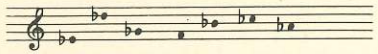
Il est une parenté troublante entre cette musicalisation du premier vers de *Full Fadom five* et celle qu'en a donnée Purcell:



Similarité des hauteurs et des intervalles, même syllabisation des premiers mots, ambitus également large - allure descendante chez l'un, ascendante chez l'autre. Il n'est pas impossible que Stravinsky ait pu lire cette page de Purcell dans le mouvement de son intérêt pour la littérature élisabéthaine. Rien non plus ne permet de l'affirmer. Au demeurant, une telle coïncidence saluerait l'historicité récurrente de l'instinct stravinskien, comme elle laisse un soupçon supplémentaire pour majorer l'intemporalité dont nous parlions.

De ce mib m mélodique, Stravinsky tire une série de sept sons qui, à l'évidence, porte une fois encore l'empreinte chiffrée du système tonal, le souci diatonique, jusqu'au seuil d'un projet inverse - quelques loups dans la bergerie. Cette élection heptatonique semble conséquente à ce qu'il répondait un an auparavant à un journaliste parisien qui le questionnait sur la dodécaphonie: "Personnellement, j'ai assez à faire avec sept degrés. Mais cependant les compositeurs dodécaphonistes sont les seuls qui ont une discipline

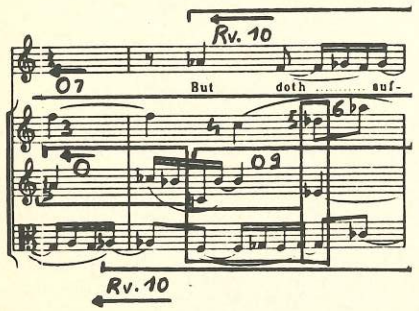
que je respecte. (...) Seulement [ils] sont prisonniers du chiffre 12. Je me sens plus libre avec le chiffre 7.''[8]. Chiffre qui pourrait être, de plus, légitimé, dans cette seconde mélodie, par le rythme heptamétrique du chant d'Ariel - impair de l'étrangeté. La série est la suivante: (Q).



Impossible en la lisant d'échapper à l'attraction des cinq premiers degrés qui, d'une tonique à une dominante, vont installer une hiérarchie tonale simplement atténuée par une ''clausule'' ouverte, liée à une figuration rythmique

A cette figuration s'articule le traitement mélismatique de la prosodie. Sitôt déclenchée par la voix, cette formulation a presque valeur de sujet puisqu'elle est relancée en imitations, souvent textuelles dans les parties instrumentales. Ainsi, la pièce est-elle entièrement traversée d'une ondulation de seconde mineure en doubles croches.

Stravinsky utilise la forme originale de la série, son renversement et quelques transpositions mais particulièrement des formes rétrogrades que requiert ici la polarisation non plus intervallique mais tonale[9]. Ce principe de la récurrence, allant dans le sens d'un développement paradoxalement statique de la mélodie et au titre d'un procédé contrapuntique, est associé à l'écriture canonique qu'annonçait le motif de cloche[10]. Les entrées souvent confiées aux parties extrêmes, présentent les formules sérielles de façon moins linéaire, soit en tuilage, soit en ''espaliers'':



Les énoncés laissent parfois entre eux des zones indéfinies, traversées d'*irrelevances*, de ''notes de passage'' (comme Craft le suggère hardiment) qui fleurent le caprice.

(8) ''Rencontre avec Stravinsky'', *Preuves*, mai 1952.

(9) La complexion archi-cellulaire du matériau de la première pièce rendait ces formes rétrogrades inutiles (ainsi n'en trouvait-on pas) et pour ainsi dire inopérantes puisque déjà inscrites dans la forme droite.

(10) Stravinsky, bien sûr, n'en n'est pas à son premier canon. Il paraît opportun de rapprocher ce dernier de ceux des Viennois, de l'opus 16 de Webern, par exemple, qui associaient aussi la voix et la clarinette à des textes intemporels. Il est peu probable que la réputation des canons ''pédagogiques'' de Schœnberg ne soit pas parvenue jusqu'à Stravinsky. Quoi qu'ils ne soient pas sériels, certains montrent une combinatoire ludique assez proche de celle des *Three songs*. Je songe notamment à ce palindrome du *canon XVII* (l'une des premières pages que Schoenberg ait écrite aux Etats-Unis) qui exalte le principe sériel du rétrograde dans une sorte d'abstraction harmonique anhistorique.

Nous voici au point où la technique stravinskienne ressortit à une sorte de combat entre la liberté et la règle, sur un sol d'urgence qui relègue quelque peu les mauvaises pages à peine antérieures de la *Poétique Musicale* où Stravinsky affirmait que l'instinct est infaillible. *Full Fadom Five* joue, avec une prudence de catéchumène, de l'inobservance. A la mesure 6, voilà qu'apparaissent, masquées par des doubles bémols (dont on sait combien ils sont rares et provoquants dans la musique sérielle!), ces *pearles* dont parle Shakespeare qui manquaient à la série de sept sons pour en faire une de douze

Toutes les hauteurs de cette échelle résiduelle sont économisées au cours de la pièce puisqu'elles sont hors du champ de polarité. L'évocation finale du glas, qui explique rétroactivement le timbre de l'introduction, utilise l'une d'elle, qui n'avait été énoncée qu'une fois dans toute la pièce: le ré ♮, venant mêler son étrangeté instrumentale (en pizzicato à l'alto) et harmonique à l'échelle de mi♭ mineur dégagée de l'ordre sériel. La tierce, alors, retrouvée, toujours figurative et chargée de faire circuler l'éthos diatonique, supporte le tintement pendulaire de la cloche. C'est le *coucou* qui la reprendra dans la troisième pièce.

III When dasies pied.

SPRING
When Dasies pied, and Violets blew
And Cuckowbuds of yellow hew:
And Ladie smockes all silver white,
Do paint the Medowes with delight.
The Cuckow then on everie tree
Mockes married men; for thus sings he,
Cuckow, Cuckow, Cuckow;
O word of feare,
Unpleasing to a married eare.
When Shepheards pipe on Oaten strowes,
And merry Markes are ploughmens clockes:
When Turtles tread, and Rooks and Dawes,
And Maidens bleach their summer smockes:
The Cuckow then on everie tree
Mockes married men; for thus sings he
Cuckow, Cuckow, Cuckow;
O word of feare,
Unpleasing to a married eare
(Love's Labour's Lost, Act 5 Scene 2)

LE PRINTEMPS
Quand les pâquerettes diaprées et les violettes bleues
Et les cressons argentés
Et les primevères de couleur jaune
Emaillent de leurs grâces les prés,
Le coucou alors, d'arbre en arbre,
Se moque des maris, car il chante:
Coucou!
Coucou! Coucou!... O mot sinistre,
Malsonnant à une oreille mariée;
Quand les bergers embouchent les chalumeaux d'avoine
Et que les gaies alouettes servent d'horloges aux laboureurs
Quand s'accouplent les tourterelles, les grolles et les corneilles
Et que les filles blanchissent leurs jupes au soleil,
Le coucou alors, d'arbre en arbre,
Se moque des maris, car il chante:
Coucou!
Coucou! Coucou!... O mot sinistre,
Malsonnant à une oreille mariée!
(traduction de Victor Hugo)

On trouve dans ce cycle, comme nous l'avons remarqué, plusieurs axes de cheminement. Cette troisième pièce met

en évidence celui d'une identité stravinskienne; destabilisée d'abord, poétiquement mise à mal, puis ressaisie ici en des traits d'auto-référence. Il ne s'agit pas là à proprement parler de citation, mais d'allusion stylistique à un langage antérieur qui a le sens d'une double conjuration. Gardons-nous d'oublier la situation de crise à laquelle l'écriture stravinskienne est violemment confrontée à l'époque de ces *Three songs* -lesquels pourraient bien être lus comme une solution thérapeutique - pour ne pas dire thérapique. Les termes de cette double conjuration visent à entériner, dans un réflexe de culpabilité, la récession néo-classique[11] en convoquant les valeurs antérieures. *When Dasies Pied* revient explicitement à la veine des *Pribaoutki.* Acte compensatoire du patient en *transfert*: Stravinsky instrumente en 1955 ses *Quatre chants russes* de 1919. Le deuxième terme conjuratoire vise à porter au sein du nouveau langage - pour conforter cette décision de s'y installer et de tâcher de s'y maintenir - les fortunes de l'ancien.[12].

Nous avançons chaque fois plus avant dans le diatonisme et dans la dilution des procédés sériels, comme si la grille critique que Stravinsky leur infligeait provoquait leur éviction. La facture de *When Dasies Pied* - et sans doute le climat poétique y invite-t-il -nous ramène donc aux procédés hétérophoniques des *Noces*: écriture par couches statiques, harmonies bloquées, ostinati, mélismes diatoniques élémentaires dont la voix sera ici l'agent, les instruments retrouvant dans cette pièce une systématisation indépendante, ce qui assure au cycle sa cohérence, indique sa symétrie puisque seule la mélodie centrale était également polyphonique.

Le matériau est sommmairement issu des deux pièces précédentes. Il consiste en deux gammes majeures: l'une de la b qui exploitera les figures de quarte du motif de cloche; l'autre de do qui vient droit du *poinçon* diatonique instrumental de *Musick to heare.* Comme dans cette première mélodie, l'écriture par couche est manifeste: la voix, d'une part, qui parcourt linéairement les deux échelles, les trois instruments, d'autre part, figés en ostinati, ou en blocs figuraux selon un couplage qui donne une logique aux fonctions instrumentales tout le long du cycle:

I	II	III
Vx	Vx	Vx
Fl.	Fl.	Fl.
Cl.	Cl.	Cl.
Alt.	Alt.	Alt.

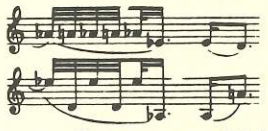
(11) Stravinsky, dans la dernière partie de sa vie, a fini par jeter des anathèmes parfois véhéments contre sa période néo-classique.

(12) Il est une autre référence antérieure possible à ces *Three songs,* croisant le parcours schoenbergien, ce sont les *Trois poésies de la lyrique japonaise* (1913). Une même atmosphère instrumentale, une même poétique suspendue, une atonalité *polaire* les rapprochent. On sait que ces *Trois poésies,* ainsi que celles de Ravel/Mallarmé, doivent beaucoup au *Pierrot lunaire.* Voir, concernant la polémique autour de ces généalogies, successivement: Pierre Boulez, "Trajectoires" in *Relevés d'apprenti,* Paris, Le Seuil, 1966, pp. 241-261; et, André Schaeffner, "Variations Schœnberg" in *Essais de musicologie et autres fantaisies,* Paris, Le Sycomore, 1980, pp. 364-371.

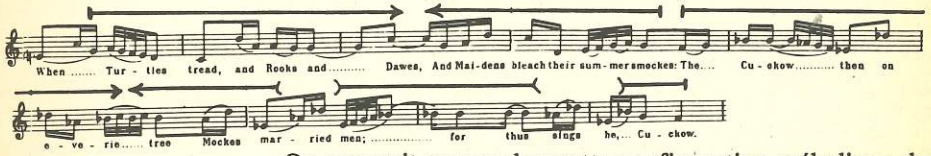
A chaque énoncé d'une des deux échelles par la voix correspond un motif immuable que l'alto égrenne en harmonique:

Voix	Alto
DOM	
LA b m	

La flûte et la clarinette proposent une sorte d'illustration alternative assez ingénieusement instrumentée de ces deux échelles, qui consiste à faire scintiller deux quintes articulées par cette ondulation de seconde mineure qui vient de la deuxième mélodie:



L'idée sérielle, passablement dissoute, se réduit à des formules mélodiques disposées en miroir passant brusquement d'une échelle à l'autre:



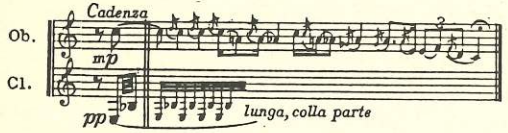
On pourrait rapprocher cette configuration mélodique des premières organisations sérielles de la *Cantate,* lesquelles étaient toutefois plus strictes.

Ce qu'on pourrait appeler le *divertissement du coucou* consiste en une séquence contrastante, d'éthos dodécaphonique, pour une fois, mais cependant sans organisation sérielle. Voici bien la mystification la plus "rusée" de ce cycle, à moins que ce refrain ne veuille citer le Webern d'avant le *passage,* si égal à ce qu'il sera sitôt ensuite, et signifie par là que le langage peut être dissocié de ses procédures artisanales, que toute mutation technique est extrinsèque au style. Il est peut-être encore une malice en ces brusques septièmes, venant rompre le fil conjoint de la voix, sur *word of feare* et *unpleasing.* Ce divertissement "libre" se déverse, après un conduit de ces quintes alternées dont nous avons vu le fonctionnement, dans une sorte de cadence ouverte à la flûte et à la clarinette et dont voici les trois dernières mesures qui concluent le cycle:

Le rythme s'interrompt comme arbitrairement, postulant l'infinitude, et ce réb pourrait être une appoggiature à la résolution différée, suspendue juste au dessus de l'UT, référent absent, désormais, dans ce nouvel ordre.

APESANTEUR

Cette fin non close vient cependant tout droit du Stravinsky des *Pribaoutki* (1914). *L'oncle Armand* se perdait sur un même trémolo de clarinette, grave et pp, incrusté de petites appoggiatures au hautbois:



Cette façon d'achever ce cycle propédeutique par une affirmation d'identité, une revendication d'antériorité triomphante, en tout point opposée à la raréfaction webernienne qui ouvrait le recueil, délimite assez exactement le champ de cette œuvre stratégique: une anamnèse pour provoquer *l'urgence,* un défi de vitalité pour endiguer la crise. Le recours semble bien décisif pour une nouvelle solution d'écriture, encore qu'il faille attendre *Threni,* en 1958, pour rencontrer chez Stravinsky une écriture entièrement sérielle, précédée encore d'exactions mixtes parmi les plus convaincantes de Stravinsky: *Canticum Sacrum* (1955) et surtout *Agon* (1957).

La critique adornienne contre Stravinsky, loin d'avoir désarmé après ce *passage,* va fustiger, malgré l'adoption du sérialisme, une éternelle récurrence néo-classique, reconnaissant cependant à Stravinsky quelque pertinence critique à l'égard d'un système qui condamnait le dernier Schœnberg à un certain statisme académique. Il faut regretter qu'Adorno ne se soit pas exprimé à propos de ces *Three songs* (que je sache). Il n'eût pas manqué sans doute d'y voir cet "escamotage esthétique qui devient fantasme de salut"(13), là où paraît pourtant, à l'évidence, pour sauver un langage, la solution - au sens médicinal - la plus "curative", la plus conséquente (mais dont l'efficience reste à étudier). Cette "solution" porte l'étrange ferment poétique que seuls Webern et Stravinsky ont su apporter à la musique de ce siècle, cette sorte "d'apesanteur historique"(14) dont parle Boucourechliev(15) et qui pourrait bien signer ce que leur langage a de plus transgressif et peut-être au fond de plus radical.

Gérard Pesson

(13) Theodor W. Adorno, *Quasi una fantasia,* Paris, Gallimard, 1982, p. 169.

(14) Peut-être bien, oui, cette "musique d'après la musique" dont parle Adorno. *Philosophie de la nouvelle musique,* Paris, Gallimard, 1962, p. 186.

(15) op. cit. p. 327.

BIBLIOGRAPHIE

- ADORNO, Theodor. *Philosophie de la nouvelle musique.* Paris, Gallimard, 1962.
- ADORNO, Theodor. *Quasi una fantasia.* Paris, Gallimard, 1982.
- BABBITT, Milton. "Remarks on the recent Stravinsky", in *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky,* Princeton University Press, 1968.
- BOUCOURECHLIEV, André. *Stravinsky.* Paris, Fayard, 1982.
- BOUCOURECHLIEV, André. "Stravinsky ou l'unité" in *Musique en jeu* n° 4. Paris, Le Seuil, 1971.
- BOULEZ, Pierre. "Stravinsky demeure" et "Trajectoires" in *Relevés d'apprenti.* Paris, Le Seuil, 1966.
- BOULEZ, Pierre. "Style ou idée" in *Musique en jeu* n° 4 Paris, Le Seuil, 1971.
- BOULEZ, Pierre. "La conjonction Webern/Stravinsky" in *Points de repère.* Paris, Bourgois, 1981.
- CRAFT, Robert et Igor STRAVINSKY. *Memories and commentaries, Exposition and developments.* Londres, Faber & Faber, 1960, 1962.
- MIDDLETON, André. "Stravinsky's Development: a Jungian Approach" in *Music and Letters.* July, 1973.
- POUSSEUR, Henri. "Stravinsky selon Webern selon Stravinsky" in *Musique en jeu* n° 4/5. Paris, Le Seuil, 1971.
- SCHAEFFNER, André. *Essais de musicologie et autres fantaisies.* Paris, Le Sycomore, 1980.
- VLAD, Roman. "Stravinsky, compositore seriale" in *Nuova rivista musicale* italiana n° 4/5. Torino, E.R.I., 1967.
- WHITE, Eric Walter. *Stravinsky.* Paris, Flammarion, 1983.

Stravinsky, études & témoignages par François Lesure, Pierre Souvtchinsky, Pierre Boulez, Stefan Jarocinsky, Louis Cyr, Célestin Deliège, Claude Helffer. Paris, Jean-Claude Lattès, 1982.

DISCOGRAPHIE

Three songs from William Shakespeare

- Grace-Lyne Martin, Ensemble instrumental dir. Igor Stravinsky. Columbia ML 5107.
- Cathy Berberian, Orchestre de chambre Columbia dir. Igor Stravinsky. CBS 72 881.
- Dorothy Dorow, Ensemble Amsterdam dir. Reinbert de Leew. Telefunken 642 350.
- Lidia Davidova, A. Razbaum (fl.), L. Mikaïlov (cl.), M. Tolpygo (alt.). Chant du Monde - Mélodia C 1008 133-34.
- Ann Murray, Ensemble Intercontemporain dir. Pierre Boulez. DGG 2 531 377.

VISAGES DU TEMPS: RYTHME, TIMBRE ET FORME.

La composition contemporaine a deux soucis prédominants: celui du rythme et celui du timbre. Ces préoccupations, par delà une longue histoire, acquièrent au XX^{e} siècle une acuité singulière au point qu'elles constituent désormais les composantes essentielles d'une théorie moderne de la Forme: la Forme contemporaine peut être ainsi pensée comme produit de la contradiction entre rythme et timbre. En ce sens ce couple vient moins se substituer à la vieille dualité mélodie-harmonie dans la logique d'une polarisation permanente de la musique entre horizontalité et verticalité qu'instaurer une nouvelle logique de la Forme remplaçant l'ancienne dialectique entre tonalité et thématisme.

De ceci s'inférera la thèse stratégique suivante: *cette dialectique entre Rythme, Timbre et Forme est le mode d'existence contemporain du temps musical.* L'essence de la composition et de l'écriture musicale est à bien des égards de fonder **un** temps, de lui donner **une** existence, de lui façonner **un** visage à la mesure de l'axiome suivant: *le temps n'existe pas.* Ainsi se désigne le fait que le temps n'est nullement une donnée préalable pour le compositeur, l'interprète ou l'auditeur. Le temps doit être produit, composé et tel est le point d'où peuvent s'éclairer les enjeux de l'écriture, de l'interprétation et de la perception.

La véritable donnée du musicien, son matériau - sa "réalité" - est le son. Très logiquement le premier geste du compositeur va être précisément de s'abstraire de cette réalité par l'écriture: en se dotant d'un système cohérent de signes discrets et arbitraires, en travaillant à partir d'une

inscription neutre et malléable. Ainsi la note n'est pas le son: la hauteur pure, sans intensité ni durée, n'a pas de réalité empirique. La nécessité de cette coupure, fondatrice de l'écriture, est absolue, on y reviendra; elle seule introduit aux ressources propres de la pensée scripturale, aux puissances excédentaires du calcul.

Cette vérité partage les consciences actuelles: combien de compositeurs ne plaident-ils pas contre la note qui opprimerait le son, combien n'arguent-ils pas que la musique ne devrait s'autoriser que de l'objet sonore qu'elle manipule et que la Forme naîtrait du matériau qui l'établit. Contre ces facilités de pensée faisant fond du réalisme ambiant et du prestige restauré de la technicité, je défendrais la thèse maximale selon laquelle *il n'est d'art musical dans l'espace de la pensée occidentale que gagé sur l'écriture.* Cette thèse place, il est vrai, la musique en position tout à fait singulière parmi les autres arts -j'excepte la littérature qui, dans son versant non poétique, relève d'autres catégories puisqu'elle n'opère pas sur un matériau physique (non signifiant), sur une substance, mais sur des signifiants (non physiques) -; il est vrai que cette conquête de l'écriture musicale fut l'enjeu d'un long processus historique, l'écriture diastématique des hauteurs s'établissant à partir du Xème siècle en opposition d'une part à la notation neumatique (qui mime le résultat sonore attendu) et d'autre part à la notation par tablature (qui consigne le geste instrumental à accomplir). Ce processus historique n'est pas clos pour autant: l'écriture n'est pas le dessin ou ces graphismes que certains réinventèrent à partir des années soixante pour mieux combler l'absence de projet compositionnel. *L'écriture n'est pas la notation* [1]que ce soit celle d'un climat expressif, d'un mouvement ou d'une agogique au moyen de la langue usuelle ou de toute autre convention importée en musique et plus ou moins contingente. Cependant cette notation reste nécessaire puisque, comme on le verra, *tout ne peut pas s'écrire* (Le concept moderne de l'écriture, s'édifiant dans la pensée de ce qui cesse de s'écrire, s'accorde à cette idée). Ainsi la partition se donne nécessairement comme un conglomérat hétérogène d'écrit au sens strict et de notations de natures diverses (expressivité, tempo, instrumentation...), assemblage qu'il ne convient ni d'homogénéiser dogmatiquement (telles certaines tentatives de sérialisation intégrale) ni de laisser reposer en un éclectisme paresseux.

Ne pas céder sur l'écriture ne va aujourd'hui nullement de soi pour les compositeurs. Cela ne peut se faire qu'en saisissant l'écriture dans sa contradiction essentielle: d'un côté signifier des sons, de l'autre être une marque éminemment manipulable dans une algèbre appropriée. De cette scission qui induit que l'écriture ne s'éponge pas dans ses fonctions de représentation du son, celle-ci tire ses ressources propres et son aptitude à éprouver une pensée excèdant le simple reflet d'une époque ou la niaise "expression" d'une individualité. Cette scission s'avive depuis la fin de la tonalité et implique désormais de repenser la totalité des pratiques musicales contemporaines: aussi bien celle du compositeur que celle de l'interprète (y compris de l'instrumentiste amateur) et que celle de l'auditeur (dont les qualités d'écoute sont également transformées).

Je tiens donc que l'exigence quant à l'écriture est le point à partir duquel tisser une pensée musicale qui assume le bilan de dix siècles d'histoire tout en rompant radicalement avec les schémes de pensée tonaux. J'adopterai ici une problématique plus structurale qu'historique, tendue moins vers les **enjeux** que vers l'**essence** des phénomènes musicaux; me référant au didactisme de l'esprit géométrique plutôt qu'aux sinuosités de la méditation, je traiterai successivement du rythme, du timbre et de la Forme.

(1) L'écriture de la langue usuelle connaît une situation analogue puisqu'on y constate que l'orthographe ne s'ordonne pas à une notation phonologique et que la lettre n'est pas un signe phonétique.

(2) Pierre Lusson propose la définition suivante du rythme; "le rythme est une dialectique séquentielle hiérarchisée du même et du différent". (Cahiers de poétique comparée n°1). Cette définition générale et le maniement qu'en fait l'auteur à propos de la musique dans son analyse des récitatifs de l'Alceste de Lully (Cahiers de poétique comparée n°6) pose un certain nombre de problèmes sur lesquels je ne peux m'étendre ici; je préférerai donc utiliser dans ce texte une définition sensiblement différente. Hommage soit cependant rendu à ses travaux, trop méconnus.

(3) "La question du rythme (...) ne se définit qu'à partir de la répétition (l'espacement et la coupe du Même, la différence-à-soi répétée du Même)" Philippe Lacoue-Labarte: le sujet de la philosophie p. 286 Aubier-Flammarion 1979. Cette approche du Rythme met volontairement de côté la polarité constituée par l'Autre. Si l'on voulait penser non plus l'essence du rythme mais son historicité, il faudrait ne plus délaisser cette polarité pour se demander par exemple si la capacité d'innovation rythmique ne pourrait se décrire comme intégration de l'altérité.

I. LE RYTHME ET LE TEMPS MATHEMATIQUE.

Bien que le rythme soit souvent considéré comme le berceau de la musique, il reste faiblement théorisé. On a certes, depuis Messiaen, développé les logiques autonomes de calcul des durées, mais l'incorporation de cette dimension rythmique dans une vision d'ensemble ne se fait qu'empiriquement, au coup par coup. On ne trouve d'ailleurs pas dans les nombreuses définitions du rythme musical qui circulent et prolifèrent celle qui permette de penser ce phénomène dans sa généralité en même temps que dans sa singularité. Je partirai plutôt d'une approche du rythme dérivée de travaux de recherche poétique (précisément ceux de P. Lusson [2] et J. Roubaud) en l'adaptant aux nécessités particulières de la musique: le rythme musical est la périodisation d'une chronologie au moyen d'une combinatoire du même et de l'autre. Comme cette combinatoire ne périodise qu'en tant que le même se réinscrit à distance, le rythme est plus spécifiquement produit de l'insistance du même. Je proposerai donc les deux définitions suivantes: *le rythme musical est la périodisation d'une chronologie au moyen d'une répétition du même* [3]; ou encore: *le rythme est le temps musical constitué en insistance.*

Il est clair que toutes les composantes de l'écriture musicale (hauteurs, intensités, timbres, durées) participent de cette combinatoire rythmique et que le rythme n'est pas l'apanage des seules durées. Ainsi dans la musique tonale le *rythme harmonique* résulte de l'alternance entre séquences tonalement stables et périodes de modulations, du jeu plus minutieux autour de tel ou tel degré harmonique... Beaucoup de préludes du Clavier bien tempéré (ne serait-ce que les six premiers du Livre I) fournissent l'exemple d'un rythme de durées absolument isochrones cœxistant avec des évolutions harmoniques à vitesse variable selon que le nombre de fonctions tonales par mesure est plus ou moins important. Le rythme harmonique varie ainsi selon des principes de diminution ou d'augmentation qui lui sont propres et participe donc du rythme général de la pièce.

De même on pourra isoler un *rythme mélodique* en analysant la réapparition de telle ou telle note-pivot ou de tel motif mélismatique: les intervalles de temps séparant ces interventions de mêmes éléments mélodiques découperont un rythme au destin relativement autonome. Les analyses schenkeriennes de l'"Urlinie" (décomposition de la voix supérieure en série de sons conjoints descendants) dessinent également la matrice d'un tel rythme fondé sur les seules hauteurs. Cette composition feuilletée du rythme existe depuis l'origine (explicitement depuis l'isorythmie du XIVème siécle) et la musique contemporaine continue de s'y retremper (ainsi E. Carter ou O. Messiaen composant des rythmes de hauteurs en périodes décalées par rapport à celles des rythmes de durées).

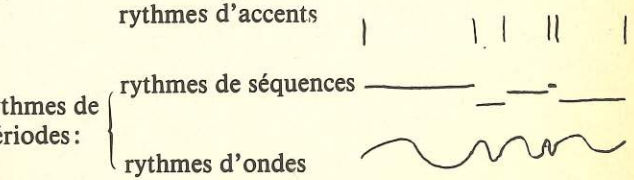
Si l'on retient une définition quadridimensionnelle de la musique (durées, hauteurs, intensités, timbres - je la noterai désormais: D H I T) on verra facilement comment les intensités et les timbres instrumentaux peuvent également composer leurs propres rythmes: *rythme dynamique* par alternance de crescendo-decrescendo, par réitération d'accents, par dynamiques en terrasse comme dans la musique baroque...; *rythme instrumental* par combinatoire de tutti et de soli mais aussi par mise en succession de familles instrumentales, par répétition de couleurs orchestrales...

Le rythme ainsi conçu met bien en jeu la totalité des dimensions de l'écriture. En ce sens, il émerge comme un *opérateur de synthèse*. Remarquons la dualité essentielle du rythme apparue dans les exemples précédents selon que la répétition du même porte sur un élément-instant ou sur un ensemble ayant une durée: la périodisation peut se faire soit par particularisation d'instants qui délimiteront alors des

plages de temps intercalaires soit par marquage direct de paliers temporels qui ne discernent éventuellement d'instants singuliers qu'à leurs extrémités.

Le rythme se dualise donc en *rythme d'accents* (rythme où l'instant délimite la durée-intervalle) et *rythme de séquences* (rythmes où la durée délimite l'instant-frontière)(4). On peut également repérer un troisième type de rythme - *rythme d'ondes* -qui n'est fondé sur aucun découpage ou marquage (ni d'instants ni de durées) mais sur la répétition de mêmes évolutions le long d'un flux continu: ainsi d'arabesques mélodiques oscillant à vitesse variable d'une extrémité à l'autre d'un ambitus telle une sinusoïde modulant sa longueur d'onde. Le Liszt virtuose est un grand producteur de ce type de sinuosités qui engendrent leur rythme propre mais on en trouve également de nombreuses illustrations dans les œuvres de Bach pour violon ou violoncelle solo. On obtiendra une typologie complète et ordonnée des rythmes en regroupant rythme de séquences et rythme d'ondes sous le chef des *rythmes de périodes* c'est à dire des rythmes fondés sur la préhension directe d'ensembles et non de coupures élémentaires (il est clair qu'un tel rythme de périodes n'est pas pour autant périodique au sens de régulièrement marqué).

On retrouve ce faisant les dualités traditionnelles: rythme d'accents comme rythme fermé, scandé, strié et rythme de périodes comme rythme ouvert, atone et fluide, éventuellement lisse. Ces différentes espèces de rythmes peuvent se rassembler ainsi:



Cette classification facilite pour l'analyse la décomposition de ce qui fut composé par l'écriture; le meilleur exemple pourrait en être donné par l'examen détaillé du début du quatrième concerto pour piano de Beethoven que C. Rosen relève dans son ouvrage: "Le style classique" (5). L'agitation croissante des mesures 24 à 26 est la synthèse d'un raccourcissement du rythme des durées mais aussi d'une accélération du rythme des séquences engendrées par les hauteurs (alternance des accords de tonique et dominante) et les timbres (alternance des liaisons et staccati) et d'une accélération du rythme des accents d'intensités (sforzandi). Cette convergence de rythmes aboutit à un effet d'inertie maximal au

(4) Cette dualité musicale peut être illustrée d'une dualité du rythme poétique bien que celui ci ne calcule pas les durées; ainsi les règles de formation des vers des Nursery Rhymes (comptines anglaises) diffèrent de celles prévalant pour la versification française classique en ce que dans le premier cas ce qui importe est le nombre d'accents par vers, non le nombre de syllabes, alors que compte dans le second cas le nombre de pieds. Il y a ainsi entre les deux situations (versification tonique ou syllabique) échange de ce qui est fixé et de ce qui est variable. Remarquons également que l'analyse poétique est familière des distinctions entre accents d'intensité, de hauteur ou de durée. Cf. par exemple Bruno Pinchard: "le cristal et les larmes" in Po&sie n° 28.

(5) Gallimard. page 490.

début de la mesure 27 créant cette instabilité inouïe de l'accord de tonique que Rosen commente magistralement.

La présentation rapide de cet exemple fait apparaître l'existence de polarisations dans l'espace de l'écriture musicale. J'entends ainsi que les quatres dimensions (DHIT) interviennent différemment dans la synthèse rythmique et inversement que telle ou telle espèce de rythme focalise l'attention sur telle ou telle composante. Ainsi en première approximation le rythme par accents - qui est d'ailleurs plus prégnant, plus immédiatement présenté à la perception que le rythme de périodes - se compose de façon privilégiée avec des intensités quand le rythme de séquences s'engendre plus volontiers d'une combinatoire des hauteurs ou des timbres. Ce n'est pas le lieu de produire une théorie plus systématique de ces interactions entre dimensions de l'écriture et espèces de rythme mais un point cependant doit retenir ici notre attention: le rôle tout à fait singulier que jouent les durées. Il apparaît que les durées sont la seule composante à intervenir deux fois: comme durées élémentaires d'une part mais aussi comme durées de périodes d'autre part. Illustrons-le d'un exemple simple: soit la chaîne suivante AABBAB où chaque lettre désigne un phénomène quelconque inscrit dans une bulle de temps de durée fixe (par exemple une seconde). La succession de ces six phénomènes régulièrement répartis engendre cependant une précipitation puisque l'alternance AB s'y resserre. On y reconnaitra facilement le schéma d'un rythme harmonique en diminution (IIVVIV) ou d'un rythme instrumental semblable (cordes cordes bois bois cordes bois; cf Bach: premier brandebourgeois). On devine par contre ce que cette chaîne va supporter comme perturbation par rapport aux réalisations canoniques précédentes dans le cas où A et B désignent cette fois des durées élémentaires différentes. On aura par exemple les réalisations suivantes:

si A = ⊓ et B = 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 on obtient ceci: ⊓⊓𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯⊓𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯

si à l'inverse A = 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 et B = ⊓ on obtient ceci: 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯⊓⊓𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯⊓

L'agitation croissante dûe aux alternances précipitées des cellules rythmiques est fortement perturbée par le jeu des durées élémentaires. Le double compte des durées (intervenant pour définir la taille des bulles de temps mais aussi ce qui les remplit) fait ainsi torsion.

Ce petit exemple fait apparaître une dissymétrie fondamentale entre les quatre dimensions DHIT dans la composition du rythme, dissymétrie qui opposent les durées aux trois autres. Cette dissymétrie s'origine, au fond, de ce que *le silence n'a qu'une dimension:* sans hauteur ni intensité ni

timbre, le silence - marque d'écriture la plus primitive - inscrit toujours une durée.

Le rythme sera donc une synthèse dissymétrique puisque les durées y participent à un titre singulier: on écrira $R = f(D) \times g(HIT)$.

J'userai désormais de la majuscule pour désigner cette synthèse et ainsi la distinguer d'un simple rythme de durées, soit: $R = r \times g(HIT)$. Pour autant que le Rythme contribue à composer un temps j'appellerai celui-ci *temps mathématique* car on peut y retrouver la structure même du temps telle que les mathématiques permettent de la penser. Je m'appuierai ici sur l'essai de référence qu'A. Lautman consacra avant - guerre au problème du temps (6).

Pour résumer sa démarche, ce philosophe français - féru de mathématiques à l'égal de son ami Cavaillès - dispose les propriétés sensibles du temps en une double détermination: le temps est une direction orientée, irréversible donc dissymétrique puisqu'elle s'écoule toujours dans le même sens mais il est, à côté de cela, un paramètre servant à caractériser les transformations, à décrire les évolutions dynamiques (paramètre privilégié dans la pratique mais qui n'est en théorie aucunement exclusif). La phénoménologie du temps est donc double: temps-paramètre (propriété qui ne lui est pas singulière), temps-direction orientée (propriété qui n'appartient qu'à lui). Sous ce dernier angle, le temps participe de la structure fibreuse de l'espace-temps à un titre propre puisque, dans la synthèse spatiotemporelle donnée par la formule du carré de la distance entre deux points ($ds^2 = dx^2 + dy^2 + dz^2 - c^2dt^2$), le temps intervient avec une différence de signe par rapport aux trois dimensions spatiales.

Lautman s'interroge pour savoir si cette structure concrète particulière du temps (en double occurence) peut se retrouver dans le champ des structures mathématiques pures en sorte que le temps puisse être pensé comme la manifestation sensible d'une structure dialectique abstraite. Il aboutit en examinant la théorie des équations aux dérivées partielles et celle des équations différentielles. Le principe est le suivant: on engendre une dualité équivalente à celle du temps en résolvant ces équations par la particularisation d'une quelconque de leurs variables. En effet la variable ainsi privilégiée dans l'opération de résolution se trouve alors dotée d'un double rôle, isomorphe à celui du temps sensible. Cette démonstration a pour effet capital à mes yeux de définir *un statut ontologique du temps: le temps est une opération sur l'existence, non une existence.* Le temps con-

(6) Albert Lautman: "Essai sur l'unité des mathématiques"; p. 254 et suivantes. 10-18 n° 1100.

siste en une opération de différencialisation à partir d'un existence. De même que dans l'équation mathématique la variable-temps ne préexiste pas à l'opération puisque n'importe quelle variable convient, de même le temps musical ne préexiste pas aux opérations rythmiques dont on va voir qu'elles reposent clairement sur une séparation entre durées et tempo. *Le temps ne s'occupe pas, il se compose.* Il se produit comme l'un d'un deux, comme unité d'une scission entre coordonnée dissymétrique et paramètre.

Nous sommes ici au plus près d'une distinction musicale capitale: celle entre les durées et le tempo. Il faut bien voir que cette distinction est un geste fondateur de l'écriture et qui par le fait même institue la dialectique écriture-interprétation. Que fait en effet l'écriture si ce n'est de scinder le temps physique empirique des secondes en une marque d'écriture (les durées) et une notation de paramètrage (le tempo). Le noyau de cette scission s'écrit:

1 seconde = une durée / un tempo — par ex: ♩ + ♩ = 60

Cette opération est l'équivalent de l'opération mathématique de résolution d'une équation différentielle par particularisation d'une variable. Par ce double marquage, le compositeur prend en effet ses distances avec le temps physique des minutes et des secondes et a fortiori avec l'idée qu'il devrait l'occuper de son matériau sonore. Pour lui, le temps ne se déroule pas car la musique n'est pas un art *dans* le temps mais il va se composer par l'écriture (comme coordonnée dissymétrique d'une synthèse rythmique) et par l'interprétation (comme paramètrage des évolutions et dynamiques de la partition).

Remarquons tout de suite que cette "différencialisation" est proche de celle qu'opère l'écriture en matière de hauteurs puisqu'une fréquence de la réalité sonore se trouve traitée par l'écriture comme produit d'une note (sur une échelle de hauteurs) et d'un tempérament couplé d'un diapason. Le tempérament et le diapason occupent la même fonction de paramètrage que le tempo alors que la hauteur est le même type d'atome spécifique manipulé par l'écriture que la durée. On pourrait ainsi à la limite concevoir d'analyser et de décrire une partition en la lisant pivotée de 90° en sorte que l'axe des hauteurs soit devenu la dimension horizontale du paramètrage. On saisit tout de suite dans cet exemple, à la limite de l'absurdité, pour quelles raisons la durée est la variable musicale privilégiée pour la "différencialisation": les hauteurs sont difficilement maniables comme continuum

et l'on n'en retient, en occident, que des échelles discrètes, sélectionnant certains degrés-coupures dont on explore tout au mieux les voisinages par vibrato. De plus le tempérament et le diapason ne sont pas modulables en cours d'exécution: leur paramètrage est généralement fixé une fois pour toute dans un accord instrumental et n'est plus ensuite modulé par l'interprète. Les durées au contraire autorisent un maniement effectif et souple de la continuité, raison pour laquelle les opérations ontologiques du temps peuvent s'y éprouver.

La division du temps physique en durées et tempo (7) ne peut être impunément abrogée. On ne peut, plus encore, faire exactement équivaloir des transformations de tempo et de rythme, c'est-à-dire convertir sans dommages les unes en les autres (comme tente de le faire par exemple Stockhausen dans Zeitmasse). Ainsi du cas très simple suivant: la succession des durées que voici 2"2"1"1" peut s'écrire de différentes façons qui ne sont musicalement nullement équivalentes. On peut ainsi écrire:

♩ ♩ ♩♩ avec la notation ♩ = 60; ce parti suggère une diminution rythmique. On pourrait tout aussi légitimement inscrire ainsi la succession initiale:

♩ ♩ (♩= 60) | ♩ ♩ (♩= 120); cette orientation induit plutôt l'idée d'une répétition marquée d'une accélération soudaine. Ces deux écritures sont différentes en ce qu'elles suggèrent des interprétations différentes: *la diminution qui est une précipitation n'est pas une accélération.*

On touche ici directement le fait que la scission constitutive du temps musical comme temps mathématique a directement à voir avec la dialectique écriture-interprétation. En première approximation on dira que les durées et le Rythme renvoient à l'écriture, à la partition, alors que le tempo renvoie à l'interprète: on sait en effet qu'une de ses aptitudes essentielles réside dans le choix des tempi. Or *le tempo est ce qui ne s'écrit pas mais tout au plus se note.* Ce point est patent lorsqu'il s'agit d'inscrire sur la partition de souples variations de la vitesse de paramétrage (rubato) ou même tout simplement une accélération: on peut tout au mieux représenter graphiquement le profil d'accélération souhaitée. Pour les micro-inflexions de tempo, on recourt en général à des notations expressives tentant de cerner le "climat" du déroulement souhaité. *L'agogique apparait ainsi comme un impossible de l'écriture;* cet impossible cerne le réel de l'opération d'écriture (c'est à dire son calcul des durées en vue d'une synthèse dissymétrique) au lieu de la

(7) Le calcul des durées associé à un jeu sur le tempo est l'apanage de la musique. La littérature ne calcule pas de durées d'où que le théâtre ne puisse véritablement distinguer rythme et tempo. Cf. par exemple Stanislavsky: "La construction du personnage" (Pygmalion. 1984. p. 243...). De tous les arts le cinéma serait au plus près de cette composition d'un temps mathématique lorsqu'il différencie le Rythme de la prise de vue et le tempo (ralenti ou accéléré) prévalant sur la copie finale. Cette division lui est cependant doublement contingente: le tempo est le plus souvent non composé au montage mais technologiquement fixé, dès le tournage par l'appareil de prise de vue ainsi qu'à l'autre extrémité de la réalisation par la vitesse de déroulement du projecteur; le tempo reste donc une constante technique non soumise à interprétation. Le Cinéma compose un Rythme plus qu'un temps.

condamner. Cet impossible instruit la nécessité structurale pour le compositeur d'une *confiance dans l'interprétation;* non pas confiance immédiate dans l'interprète en chair et en os qu'il a chaque fois à ses cotés mais confiance en une sorte d'interprétation transcendantale, équivalent en musique de ce qu'à propos du théâtre F. Regnault nommait le Spectateur qui n'est personne, le sujet du spectacle advenant par contingence au lustre de la salle[8].

A contrario il est frappant que ceux qui se refusent à ce principe de confiance dans l'interprétation, qui ne désirent qu'une exécution exacte de leur "texte" en viennent aisément à effacer la distinction durées-tempo pour ne plus concevoir le temps que dans la modalité d'un pur paramétrage d'un texte hors-temps. Le temps n'est plus qu'un simple déroulement, le lieu d'une répartition; dans cette logique spatiale du temps, le temps musical se dissout dans le temps physique; l'interprète peut être remplacé par la machine exécutrice.

On ne refuse donc pas, sans dommages irréparables, l'interprète et ses responsabilités en matière d'agogique. Du côté du compositeur les responsabilités sont en revanche majorées en matière d'écriture des durées. Prendre au sérieux la dissymétrie particulière des durées impliquera de les composer selon une logique propre, non redondante ou réductible à celle des trois dimensions sans être pour autant cloisonnée. Tel est bien d'ailleurs le cas, dans les faits, tout au long du XX^{e} siècle, à la suite du reflux de l'hégémonie des hauteurs, hégémonie consacrée par le système tonal.

On sait que la durée est la dimension musicale la plus manipulable par le calcul arithmétique, la plus ordonnable[9]. Par ailleurs la durée est, comme on l'a vu, la dimension la plus affectée par les trois autres; il est clair que tel est l'enjeu de la composition (le signifiant est bien ajusté): composer des rétroactions entre les différentes composantes de l'écriture. Sur ce plan, la durée est encore privilégiée par rapport aux hauteurs... ce qui s'illustre de ce que *toute durée est durée de "quelque chose"* (fondamentalement de silence).

Composer un ou des Rythmes sera donc une capacité majeure de l'écriture. Cette puissance propre de l'écriture définit une de ses modalités d'excès sur la perception. En effet le Rythme ne se présente à la perception que globalement, comme une enveloppe - on y reviendra en abordant la question de la Forme - en sorte que l'auditeur ne peut saisir le calcul effectué dans la partition. En vérité l'auditeur perçoit non un Rythme, mais un Rythme croisé d'un tempo puisqu'il réagit à une interprétation, non à un texte; il

(8) François Regnault: "Le visiteur du soir. Comment peut-on parler d'un spectacle?". Conférence du Perroquet. Avril 1985. p. 29... Le paradoxe qui fait équivaloir l'interprète - et non pas l'auditeur - au spectateur du théâtre se lèvera dans la suite de ce que l'auditeur idéal s'avèrera être un interprète en puissance c'est-à-dire quelqu'un qui relie ce qu'il écoute à une compréhension de la partition. Ainsi l'essence de la musique est de se jouer plus que de se lire ou de s'écouter (problème comme l'on sait pour la musique contemporaine).

(9) Plus précisément, on dira que les durées sont les "ordinaux" de la musique: en effet, étant la continuation du même, une durée n'est faite que de durée et n'est fondée que sur le vide du silence; ses éléments étant aussi des parties lui assurent homogénéité et stabilité. On en concluera, selon l'interprétation philosophique des ordinaux proposée par Alain Badiou, que le rythme est la dimension naturelle de la musique. D'où que le rythme soit, comme le relève Ph. Lacoue-Labarte (op. cit. p. 60) l'élément le moins musical de la musique; de fait la musique se singularise par sa composition du temps, non par celle du Rythme (cf. le cinéma: note 7).

perçoit un temps, non un Rythme. La ressource de l'écriture quant à l'ordonnancement rythmique lui reste donc opaque et mystérieuse et l'on pourrait sous cet angle engager une théorie de la perception du point de réel qu'est son impossible à différencier le temps musical en rythme et tempo: "il ne s'agit pas de substituer lecture à écriture ou de privilégier l'une contre l'autre mais de les redoubler pour que la loi de l'une soit l'interdit de l'autre". M. Blanchot [10].

La partition est ainsi clairement arrimée à un point d'excès de l'écriture. Par ailleurs avec le timbre elle se trouve confrontée à ce que l'on analysera comme un excès inverse (de la perception cette fois). On peut ainsi décrire la tension maximale qui traverse la partition à travers l'opposition de deux signes extrêmes: 𝄽 /**hautbois.** D'un coté l'écriture d'une durée de silence, abstraction la plus imprésentable pour la perception, de l'autre la notation d'un instrument, la désignation d'un matériau concret, compact et impénétrable pour l'œil. Ainsi le texte, objet de culte pour les mauvais cours d'interprétation, se trouve écartelé entre autofondation et représentation, entre silence et timbre.

II. LE TIMBRE OU LE TEMPS POETIQUE.

Au sens usuel, le timbre désigne une simple notation instrumentale, notation en vérité extrêmement floue en raison de la diversité des instruments regroupés sous un même nom. Boulez a bien illustré, il y a quelque temps, cette variabilité par l'exécution d'"Ionisation" dans deux réalisations orchestrales différentes mais fidèles chacunes aux directives instrumentales inscrites par Varèse. Le cas était ici extrême puisque, concernant les percussions, l'organologie est très peu homogène. La leçon cependant avait valeur d'ensemble: elle avérait qu'en matière de timbre l'existence d'une simple notation n'est pas innocente: elle traduit le fait que *le son est ce qui ne s'écrit pas.* On a déjà touché ce point -mais dans l'autre sens - en relevant que la note n'était pas un son, plus exactement qu'une durée ou une hauteur pure n'avaient pas de réalisation sonore possible. Ici on éclaire cette contradiction par son autre face: l'opération d'amalgame que réalise tout son, même le plus élémentaire, entre les différentes composantes DHIT est un impossible de l'écriture. Un point de réel de l'écriture est donc de ne pouvoir représenter le son. Certains en font bêtement [11] objection à l'écriture là où il faut y voir sa garantie de consis-

(10) Le pas au delà; p. 73; Gallimard.

(11) J'use ici du mot au sens que lui donne J.C. Milner dans "Les Noms indistincts": "La bêtise c'est de croire au lien, c'est-à-dire céder sur l'impossible qu'il y en ait"; p. 137. Le Seuil.

tance. La pensée sérielle fut indéniablement ce qui prit le plus au sérieux cette capacité de l'écriture en développant la combinatoire de ses atomes fondateurs. Il est frappant de constater qu'elle échoua précisément sur les timbres (et secondairement sur les intensités) à la suite de l'expérience du "Mode de valeurs et d'intensités" par laquelle Messiaen ouvrit la problématique d'une algèbre généralisée. Les sériels surent, quelques années plus tard, tirer bilan de cet échec en abandonnant leur volonté d'homogénéisation pour apprendre à manier les timbres dans une optique plus autonome. Ce bilan fut explicitement formulé par Boulez [12] quand il proposa de distinguer *du point de la perception* les coordonnées d'intégration (durées et hauteurs) des coordonnées d'articulation (intensités et timbres); cette distinction que l'on figurera ainsi DH/IT repose d'une part sur la capacité des deux premières dimensions à former l'ossature d'une partition et ainsi assurer sa cohérence et d'autre part sur l'aptitude des deux dernières à analyser cette combinatoire c'est à dire en fait à la plonger dans un espace topologique fait de voisinages et connexités qui éclairent la structure algébrique mais aussi la déforment [13]. J'apporte cette dernière précision pour désigner que le timbre ne peut s'ordonner à une pure fonction analytique. Ceci peut se déceler dans l'orchestration que Webern nous a laissée du Ricercare à six voix de l'Offrande Musicale: Une analyse minutieuse distinguerait ce qui du traitement orchestral se subordonne à l'articulation du travail thématique de Bach (algèbre pure puisque cette partition ne repose que sur l'écriture de durées et de hauteurs) et ce qui s'en exempte; d'un coté un schéma quasi-immuable de succession instrumentale pour éclairer le thème et sa décomposition en motifs, de l'autre un choix de timbres en vue cette fois de leur agrégation verticale qui ne s'infère pas directement de l'articulation précédente.

Le timbre donc, par sa capacité de torsion, se différencie asssez sensiblement de la dimension "intensité" ce qui nous amène à proposer un nouveau partage de l'ensemble DHIT. La partie sur le Rythme impliquait déjà la coupure suivante: D/HIT puisqu'elle particularisait fortement la dimension durée par rapport aux trois autres. Il s'agit maintenant de penser cet autre partage: DHI/T. Notons au passage qu'il faudrait également prendre en compte le partage suivant isolant les intensités: DH[I]T dans la mesure où il s'agit là de la seule dimension pour laquelle la notation désigne directement le résultat sonore attendu: par exemple l'écriture d'un "forte" à une flute et simultanément à une trompette implique d'égaliser les dynamiques (quitte à jouer

(12) "Penser la musique aujourd'hui"; p. 34, 64, 71.

(13) Pour la signification et la portée de la dialectique entre algèbre et topologie je renvoie à Alain Badiou: "Théorie du sujet"; p. 224. Le Seuil 1982.

fortissimo à la flute et mezzo-forte à la trompette) pour que les deux intensités perçues s'équivalent; de même la notation d'un crescendo désigne l'effet qu'il faudra percevoir même si le geste instrumental qui l'effectue est légèrement autre. On retrouve ici l'espace ouvert à l'interprétation: pour un crescendo comme pour une accélération, l'interprête doit choisir le profil de son évolution sans qu'aucune notation ne permette de faire l'économie de son intervention et de sa décision.

La dimension du timbre est hétérogène en ce qu'elle opère non sur des atomes comme les trois autres mais sur des ensembles très complexes. L'écriture manie les timbres sans les contrôler, sans composer leur intériorité. Ceci se reflète directement dans l'enseignement musical: autant les classes d'écriture transmettent une loi des hauteurs et durées, autant le savoir devient flou et empirique en matière de timbres . La cohésion des traités d'harmonie et de contrepoint ne se retrouve pas dans ceux d'orchestration dont la méthode d'exposition relève plutôt de l'herbier à destination gastronomique. Certes la pensée orchestrale se développe de façon plus rigoureuse à la lumière des recherches technologiques contemporaines mais la maîtrise de l'espace des timbres ne pourra jamais équivaloir celle des trois autres coordonnées; en effet cet espace n'est pas unidimensionnel comme les trois autres et il est aujourd'hui particulièrement chaotique, étoilé de constellations instrumentales inordonnées. Il le restera longtemps, du moins tant qu'on ne renoncera pas aux instruments traditionnels pour ne plus opérer que sur des timbres de synthèse. Cette mise en ordre total, que l'informatique annonce à horizon lointain, ne pourra cependant valoir que pour l'écriture et ce faisant échouera à maitriser la dimension qualitative du timbre qui ressort strictement de la perception. En effet le timbre est - selon une judicieuse caractérisation proposée par H. Dufourt - un "ensemble de variables cachées". Le timbre est un ensemble que la perception compte pour un sans pouvoir discerner ses éléments [14]. Au mieux celle-ci discerne des formants c'est à dire des parties ou sous-ensembles compacts; même la fondamentale d'un timbre (élément éminent s'il en est) peut être l'objet d'illusion auditive puisque l'on sait par exemple, grâce aux analyses par sonographe, que la fondamentale des notes graves du piano que l'on croit percevoir n'existe cependant pas dans le spectre: elle est seulement simulée pour l'oreille par la superposition des harmoniques. Ce phénomène de "trompe-l'oreille" est constitutif du timbre en sorte que ce qui dans l'écriture peut ordonner les timbres par leurs com-

(14) Plus exactement, l'oreille "met-en-un" ce que l'œil ne peut que "compter-pour-un", c'est -à-dire: si le Timbre écrit (Te) est un ensemble-synthèse de nombreux éléments Te = {d, h, i, t}, le Timbre perçu (Tp) est l'ensemble-singleton ayant cette synthèse pour seul élément Tp = {Te}.

posantes ne vaudra pas pour la perception. Ceci est en vérité la bonne définition générale du Timbre si on tente de lui donner une acception plus large que celle de simple timbre instrumental: *le Timbre est un ensemble en fusion pour la perception*. Celle-ci ne peut isoler les éléments constitutifs mais seulement cerner certaines parties ou sous-ensembles compacts. Je noterai désormais Timbre cette synthèse, réservant la minuscule pour le simple timbre instrumental.

Le Timbre est un objet éminemment topologique. Produit d'un amalgame potentiellement infini de hauteurs, d'intensités, de timbres instrumentaux, mais aussi de durées - on sait la part décisive que jouent les transitoires d'attaque ou d'extinction dans la définition c'est à dire la reconnaissance auditive d'un timbre instrumental - *le Timbre est exemplairement l'impossible à écrire* que nous relevions précédemment dans le son. Ce qui s'écrit comme élément pour composer un Timbre est précisément ce qui ne doit pas s'entendre comme tel et ce qui s'entend comme synthèse en fusion est très exactement ce qui ne peut se lire. D'où que l'ordre informatique, fondé sur l'algèbre écrite des éléments, soit par nature impuissant à ordonner les timbres selon leur logique perceptive [15].

Dépasser le timbre instrumental pour fonder des Timbres de synthèse orchestrale, telle fut depuis l'origine une préoccupation évidente de l'orchestration. La pensée orchestrale des maîtres de la musique tonale peut ainsi se décrire au moyens de concepts topologiques: tantôt plusieurs instruments adhèrent en une nouvelle identité compacte, tantôt ils se séparent ou parfois se rapprochent pour instaurer une simple connexité (tout ceci peut se lire sur un sonogramme dans les spectres résultants: existence ou non de trous entre les formants...). L'évolution de telle ou telle combinaison instrumentale dans telle ou telle tessiture émiette ce qui était amalgamé ou à l'inverse réajuste ce qui était distingué. Un autre aspect de cette pensée peut également se décrire comme recherche de points d'accumulation où d'un seul coup toute une partie de l'orchestre implose en un nouveau timbre.

Cette préoccupation du Timbre prend depuis Berlioz, Wagner et Debussy une importance singulière qui ne cesse de croître depuis la fin des fonctions tonales c'est à dire depuis la mort de l'algèbre antérieure. Ceci s'explique très directement par le fait que le Timbre est un opérateur privilégié de la perception alors que cette dernière est désormais partiellement coupée du développement combinatoire de l'écriture. Alors que l'algèbre tonale était contro-

(15) On dira plus rigoureusement: l'ordre empirique des Timbres (fondé sur des critères perceptifs) ne peut être leur "bon ordre" (tel que définissable par le calcul): ceci rejoint l'impossibilité mathématique que l'ordre usuel des nombres réels soit leur bon ordre. (Remarquons que l'ordre des Timbres établi sur la base de la perception n'est même pas une relation d'ordre au sens mathématique puisqu'il n'est pas transitif; ce point a été mis en évidence par J.C. Risset au moyen des sons paradoxaux dont la hauteur perçue monte ou descend indéfiniment.). Plus métaphoriquement on voit que ce qu'il y a d'ordinal et donc de naturel dans la musique se réalise dans le Rythme plutôt que dans le Timbre, dans l'horizontal plus que dans le vertical. Formulation qui rend raison à Rousseau (il y a de la nature dans la musique, via la mélodie) plutôt qu'à Rameau (il y a de la musique dans la nature, via les résonances et l'harmonie). On retrouve ici l'opposition entre logique axiomatique (cf. la musique, art du temps) et logique empirique (cf. la musique, art dans le temps). Dans les deux démarches, ni la nature ni le temps ne sont bien sûr les mêmes.

lable quasi-intégralement à l'audition et que l'opérateur principal de la composition - le thème - était également un point de jonction capital entre l'œil et l'oreille, la recomposition de l'écriture moderne sur des bases algébriques radicalement nouvelles et non alignées sur une loi perceptible implique une refondation équivalente des opérateurs de la composition. Le Timbre est un tel opérateur. Pour prendre un seul exemple, "Ionisation" peut se comprendre dans la dialectique entre textures (amalgames granuleux où l'on perçoit l'identité de certains instruments qui la trament) et Timbre (cf: coda finale tendue vers cette limite -inatteignable avec des percussions - au prix de l'apothéose dévorante d'une des trois textures initiales).

Dans cette opposition, la texture, sorte de filet aux mailles souples, résiste mieux aux déformations quand le Timbre est toujours menacé de se déchirer et de se décomposer au gré des manipulations.

Le Timbre, à l'égal du Rythme, est éminemment un opérateur de synthèse des quatre dimensions. Cependant à la différence du Rythme, il y a toujours du Timbre infondable dans l'écriture, ne serait-ce que le timbre instrumental qui toujours participe de cette opération d'amalgame à plus vaste échelle.

Cette fonction du Timbre ainsi posée, comment s'articule-t-elle a une problématique du temps musical?

Le Timbre peut s'aborder comme le contraire dialectique du Rythme. Pour reprendre le terme d'Hölderlin *le Timbre est une césure antirythmique;* il est l'incalculable qui interrompt la consécution rythmique. Dans ses remarques sur les tragédies de Sophocle [16], Hölderlin oppose en effet ce qui dans l'œuvre est calculable de ce qui ne l'est pas et confronte ainsi le rythme (comme statut calculable de l'alternance) à la césure (comme suspension incalculable de cette consécution). Il confiera à son ami Sinclair: "Toute œuvre d'art n'est qu'un seul rythme où la césure désigne le moment de réflexion, de résistance de l'esprit... La césure est ce suspens vivant de l'esprit humain" [17]. Je ferai l'hypothèse que le Timbre est en musique cette sorte de moment vide, incalculable car ininscriptible, qui suspend le Rythme et son insistance. Une apparition d'un premier exemple de suspension (qui n'est pas ici celle du Timbre) peut être trouvée chez Beethoven dans le premier temps de la mesure 280 du premier mouvement de l'Héroïque. En plein développement, un silence général vient trouer le Rythme à son apogée pour introduire à cette apparition insolite d'un troisième thème en plein cœur du développement.

(16) La Pléïade p. 951-952, 959-960.
(17) id. p. 1107.

Dans un tout autre esprit, la musique de piano de Schumann est parsemée de tels moments vacants, de suspensions qui cependant par leur répétition et leur insistance participent d'une dialectique singulière. Ici encore la césure apparait sous la forme d'un trou de silence et non de l'apothéose d'une présence.

L'exploration de cette césure va occuper de plus en plus les compositeurs en sorte que le trou vide deviendra trou noir où implose la perception dans la parousie du Timbre. Wagner est ici le point de basculement où le vide apparent se renverse en épiphanie sonore qui déborde bien vite son point d'émergence locale pour se répandre telles les grandes masses orchestrales en fusion qui ouvrent L'Or du Rhin. Ainsi *le Timbre se déploie alors que le Rythme se développe:* les modes de déduction ne sont donc pas les mêmes. La topologie permet sans doute de penser tout un champ des pratiques compositionnelles contemporaines qui ne se laissent pas cerner aisément par l'algèbre sérielle. On peut ainsi opposer terme à terme l'expansion d'un ensemble par adhésion de nouvelles parties à son développement par appartenance de nouveaux éléments, la déduction par mutations et métamorphoses d'ensembles à celle par combinatoires d'atomes, la polytexture à la polyphonie...

Comment qualifier le temps musical tel que le Timbre le compose? Je l'appellerai *temps poétique* car temps de la présence sonore et non plus de l'imprésentation d'écriture, temps d'un site saisi en bloc dans son ouverture et non plus d'une succession fermée, temps d'une contemporanéité et non plus d'une chronologie. La référence à Heidegger est ici inévitable: temps de l'extase, du présent saisi non pas comme instant mais comme lieu d'éclosion à l'ouvert du temps. D'une certaine façon avec le Timbre l'œuvre musicale réalise quant au temps la tâche qu'Heidegger attribue à l'œuvre poétique quant à l'être. Là où le temps n'ex-siste pas, le Timbre est un "étant" privilégié par la figure de contemporanéité qu'il propose dans le déploiement de sa présence, dans la suspension du temps physique à l'intérieur des enveloppes qui le définissent, dans le nœud d'attaques, de résonances et d'extinctions qui lui donnent consistance. *Le Timbre est le temps en consistance* [18]. Cette consistance du Timbre, paradigme de celle du son, fait tenir ensemble verticalité (étagement des formants) et horizontalité (déploiement des transitoires et résonances). Elle est ce qui fait du Timbre cet objet contenant en lui-même l'extension temporelle. Temps de l'adhérence au présent de l'avoir-été et de l'à-venir plus que temps de la disjonction par l'instant de l'avant et de l'après; temps d'un présent ainsi élargi et perçu comme tel dans le double geste de l'anticipation et de la rétroaction.

(18) Le mot consistance est à prendre ici moins au sens mathématique de la non-contradiction qu'au sens que lui donne Lacan: ce qui fait que ça tient, ce qui se supporte d'un nœud. Que le Timbre soit la consistance du temps rend compte de l'inconsistance des doctrines du Timbre et des traités d'orchestration puisqu'en musique comme ailleurs il n'y a pas de métaconsistance.

Le Timbre s'adresse à la perception en tant qu'elle est une pensée et pas uniquement une émotion. Une pensée différente de celle qui s'effectue dans l'écriture, une pensée qui de l'étant sonore remonte à l'idée musicale c'est à dire à l'être de temps. Cette aptitude requise de l'auditeur est une nécessité mise à nue dans la musique contemporaine. Là où la musique tonale semblait pouvoir en supporter l'économie, tolérant apparemment une écoute en somnolence bienheureuse, la musique actuelle pourchasse la sieste et rejette l'auditeur assoupi. Le Timbre est cependant un opérateur à double face: site pour le temps il en est aussi le voilement. On connait la séduction qu'opère sur le public le grand orchestre symphonique à rebours du quatuor à cordes: la contemplation passive des timbres orchestraux, la béatitude niaise devant la présence sonore est à l'opposé de ce qu'Heidegger nomme l'ek-stase. La dialectique du temps musical en tant qu'il est temps poétique se fait dans l'alternance entre épanouissement et évanouissement en sorte que la perception doive toujours, pour rester à hauteur de l'idée musicale, opérer comme toute pensée:par soustraction.

●

Résumons: on a reconnu quatre façon d'agréger les dimensions musicales: D/HIT DH/IT DH[I]T DHI/T

Les partages extrêmes renvoient au Rythme et au Timbre lesquels fondent un double excès: excès de l'écriture sur la perception par le Rythme, excès inverse par le Timbre. Ce double excès est dissymétrique car il repose sur deux synthèses dissemblables: l'une est globale (le Rythme), l'autre est locale (le Timbre).

Il est clair qu'il nous manque encore le terme qui nommera l'unité de cette dialectique entre Rythme et Timbre: telle est la Forme.

III. LA FORME: LE TEMPS MUSICAL

La Forme est un concept spécifiquement musical qui est au cœur des préoccupations compositionnelles tout en restant peu explicité. Ce concept est sans doute le plus complexe de toute la pensée musicale. On le réduit le plus souvent à une logique architecturale comme si la Forme était cette vaste

organisation de l'espace qu'il suffirait ensuite de balayer en un paramétrage approprié. La Forme musicale n'est pas au sens strict spatialisable.

Pas plus qu'elle n'est le plan de l'œuvre, la Forme n'en est le récit: la Forme musicale n'est pas discursive, encore moins narrative. J'avance ici qu'étant le produit de la dialectique entre Rythme et Timbre, elle est le temps musical comme unité du temps mathématique et du temps poétique, du temps insistant et du temps consistant, du chemin et de la clairière. Cependant le temps n'existe pas puisqu'il n'existe à rien; sans bord, le temps ne tourne autour de rien. L'hypothèse de travail sera que la Forme (de telle ou telle œuvre) est le mouvement de la pensée pour donner existence à un temps musical. La Forme vient nommer ce désir d'ex-sistence dont on verra qu'il aboutit à faire de la Forme un processus se représentant au plus juste comme un trou. La Forme peut se présenter comme double geste: à partir du Rythme, puis du Timbre.

1. Forme et rythme. La connexion de ces deux concepts est très ancienne. Benveniste [19] montre même qu'elle est éthymologique chez les grecs et que Platon scissionna le signifiant primitif de "Forme" en d'un coté l'idée d'une forme spatiale et stable, qui deviendra la notion de "Gestalt", de "figure", et de l'autre l'idée d'une forme fluide, "ordre dans le mouvement" qui deviendra le mot "rythme".

La Forme musicale peut en premier abord se penser comme une corde nouée ou mieux comme un fil d'Ariane. L'image du labyrinthe peut en effet métaphoriser cette idée; la Forme est ce fil qui résume l'enchevètrement du labyrinthe en reliant son centre mystérieux à ses frontières (le Timbre-minotaure, prisonnier des circonvolutions rythmiques). Sans ce fil, même le constructeur du labyrinthe ne peut s'échapper (le compositeur-Dédale n'a pas plus qu'un autre la clé de la Forme). Il ne peut sortir que par la voie des airs, en s'extrayant de la chaîne des tours et détours (la compréhension de la Forme de l'œuvre se fait nécessairement du dehors, non au fil de son déroulement car ce fil participe précisément de la Forme en acte).

On peut songer également à une autre image, assez parente, où la Forme se pense comme enveloppe: au sens mathématique du terme, l'enveloppe désigne une courbe (ou une surface) tangente à un ensemble de courbes (ou de surfaces); elle est, par le fait même, la courbe (ou la surface) qui fait ensemble de tous les points caractéristiques. En prenant ceci

(19) Problèmes de linguistique générale; tome I p. 327... Gallimard.

en un sens très métaphorique, la Forme est l'enveloppe construite à partir de la discontinuité rythmique qui à la fois relie les points singuliers et en fait continuité, qui englobe ainsi l'ensemble des gestes musicaux.

On peut proposer enfin une troisième comparaison, empruntée cette fois au livre précédemment cité de Lautman [20]. La Forme serait l'équivalent d'une surface universelle de recouvrement: elle serait la surface parfaitement simple et connexe qui résout ce qui était ramifié et multiforme dans le plan initial. On peut la représenter en imaginant qu'à partir d'un dessin à plat rempli de sinuosités et de bifurcations, on remonte jusqu'à une surface telle que l'on puisse y tracer un parcours sans trous et sans dédales engendrant par projection sur un plan le dessin initial. La construction mentale de la Forme est alors l'équivalent de cette "montée vers l'absolu" dont parle Lautman et qui permet d'accéder - ici par l'imagination - à une représentation simplifiée d'une complexité initiale.

Ces différentes approches convergent sur une définition de la Forme comme continuité simple engendrée par une prolifération rythmique, multiforme et discontinue. Cette continuité est, bien sûr, un nouvel impossible à écrire. *Après l'agogique et le Timbre, la Forme est le troisième impossible de l'écriture:* ce qui, à la lettre, ne s'écrit pas. Cette Forme est imaginée: elle est produite par la perception comme résultat de sa pensée propre, l'interprétation étant intervenue comme médiation indispensable.

Cette approche de la Forme relève d'une catégorie de problèmes attenants à ce qu'on nomme en mathématiques l'algèbre topologique puisqu'il s'agit de définir ce qui sur la base d'une algèbre donnée (ici rythmique) peut être tracé comme continuité (ici la Forme-enveloppe, -fil ou -surface).

2. Forme et timbre. Ce point s'éclaire du domaine mathématique inverse: la topologie algébrique où l'on combine sur des ensemble topologiques en sorte d'en définir les invariants par déformations continues et d'en produire un principe d'ordre. Cette approche désigne ce qui de la Forme pourra être pensé comme répétition du Timbre. Ainsi la combinatoire d'ensembles topologiques désignera une sorte de macro-Rythme de Timbres-synthèses ou encore ce qui dans les métamorphoses incessantes Timbres-textures peut se compter comme insistance (je songe encore une fois à "Ionisation" dans l'analyse en trois textures qu'en propose Chou Wen-Chung) [21]. La Forme est ici pensée comme macro-Rythme de grands blocs ek-statiques. Debussy joue

(20) op. cit. p. 73...
(21) Chou Wen-Chung: "Ionisation: the fonction of timbre in its formal and temporal organization". City University of New-York. 1979.

abondamment de cette logique: qu'il s'agisse de sa prédilection pour les duplications [22] ou qu'il s'agisse de constructions plus complexes, remarquablement mises en évidence par Roy Howatt [23]. Que ce macro-Rythme de la Forme entre en contradiction avec les autres Rythmes et l'on aura de nombreuses torsions possibles: torsion du Rythme par l'insistance du Timbre mais aussi torsion du Timbre et de son effet suspensif par la forme-enveloppe qui la relie au reste de l'œuvre.

Le Timbre se sous-tend en effet d'une ossature rythmique élémentaire, produit de son maillage horizontal (en attaques, résonances, extinctions) et vertical (en formants). Cette algèbre intérieure simple qui en résulte - sorte d'invariant topologique construit par "triangulation" - peut être alors manipulée et l'insistance peut ainsi affecter la consistance; elle peut maintenir (métamorphose) ou modifier (mutation) cette ossature comme elle peut le faire pour d'autres caractéristiques du Timbre (par exemple le nombre de trous séparant les formants).

On saisit ce qui de cette présentation de la Forme à partir du Timbre incline au récit: il n'est ainsi pas fortuit que l'apparition du Timbre comme préoccupation centrale des compositeurs (Berlioz) soit allée de pair avec la proposition d'une logique narrative de la Forme (poème symphonique).

●

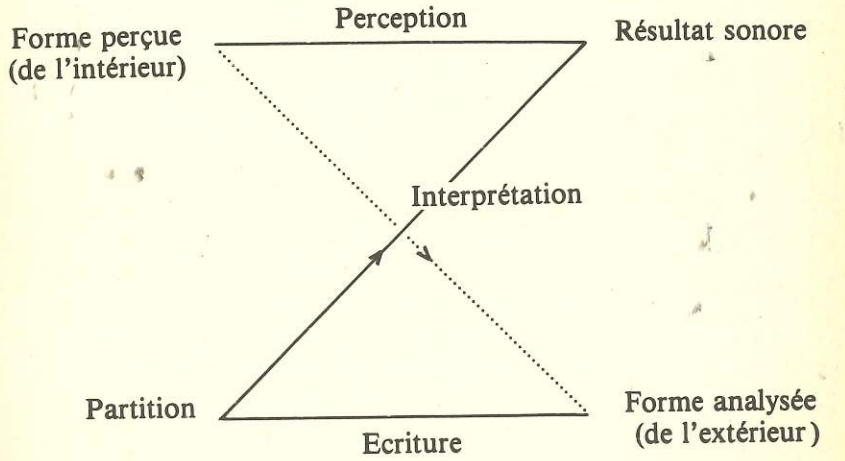
Si chacun des deux termes (Rythme et Timbre) supporte une capacité-à-la-Forme par croisement avec son dual, par une sorte d'introjection de l'altérité (insistance ou consistance) qui va ainsi prédisposer la Forme, celle-ci reste cependant pensée comme bifide: les deux parcours ne se joignent pas.

On pourrait, en cet endroit, développer une théorie de la figure comme médiation des deux temps, comme "tiers-temps" fondateur de l'expressivité musicale: on sait que certains compositeurs contemporains (F. Donatoni, B. Ferneyhough...) empruntent aux catégories de l'ancienne rhétorique pour proposer ce nouveau concept musical, alternatif à celui de thème. Je m'orienterai ici dans une autre direction, fidèle au parti-pris de cet article qui s'en tient à l'essence de la musique plus qu'à son histoire.

3. Forme et torsion interprétative. La Forme, donc, supporte une double détermination. Prise en cette tenaille la Forme est le temps de ce conflit. Au contraire du Rythme et du Timbre qui sont des synthèses stables, réassurées de l'intérieur par le fait qu'elles se font en emboîtement grandissant de petits rythmes ou de timbres instrumentaux, la

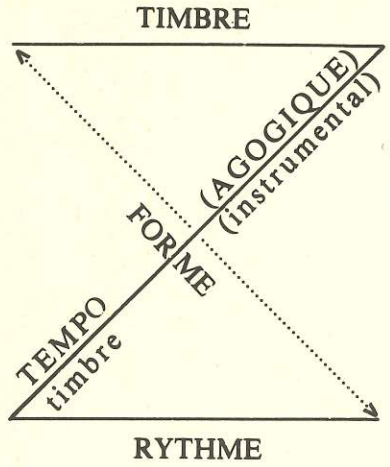
(22) Nicolas Ruwet: Langage, musique, poésie; Seuil.
(23) Roy Howatt: Debussy in proportion; Cambridge University Press. 1983.

Forme est une synthèse instable; elle relève plus d'un avènement singulier que d'une structure . Elle représente en fait l'opération musicale qui résume la totalité de la vérité musicale circulant dans la triade: écriture-interprétation-perception. On peut figurer cela dans un diagramme tel que celui-ci:



Il apparaît clairement que l'interprète ici compte deux fois (je parle de l'interprète idéal qui relie ce qu'il écoute à ce qu'il lit et qui peut être en pratique tel auditeur musicalement lettré): il est celui qui fait passer de la partition à un résultat sonore mais aussi celui qui pense le bouclage en torsion du parcours en reliant la Forme édifiable à l'audition (à partir d'une réalisation sonore donnée) à une conception de la Forme plus extérieure, lisible dans la partition. L'interprétation se trouve donc au croisement de deux diagonales. C'est elle qui supporte au maximum l'effet du parcours en torsion: en effet ce périple ne peut se boucler à plat car la Forme intérieure, perçue au fil de l'audition, n'est pas la Forme extérieure telle que saisie par la lecture et l'analyse (du moins pour les œuvres qui valent interprétation). La Forme d'une œuvre a des caractéristiques différentes selon qu'on l'épouse ou qu'on la manipule telle une bande de Mœbius qui est inorientable pour celui qui la parcourt et unilatère pour qui l'examine de l'extérieur, tel le labyrinthe qui emprisonne l'architecte qui l'a édifié. La Forme est ce qui fait torsion et spirale de ce battement entre une forme-objet (analysée) et une forme-sujet (perçue). On peut décrire

cela par un autre schéma, parent du précédent, mais qui vaut cette fois plus immédiatement pour la musique contemporaine:



L'interprétation doit projeter l'œuvre écrite dans une double continuité empirique: celle du temps physique, celle des sonorités. Elle doit ce faisant nouer une agogique à une logique des timbres instrumentaux: tels sont en effet les deux opérateurs fondamentaux de l'interprétation. L'enjeu en est la construction d'une forme qui assume une torsion par rapport à la vision initiale de la partition. Les deux agents de la Forme sont ici la construction d'enveloppes (qui filent l'attention d'un bout à l'autre de l'œuvre) et l'édification de macro-Rythmes (qui articulent les extases). Dans cette vision le compositeur est dépossédé de la maitrise absolue du processus-Forme: il n'écrit jamais qu'une directive de Forme ou, plus exactement, dans un assemblage hétéroclite de notes, de lettres et de graphismes, il compose la trame offerte d'un visage du temps. Certes le compositeur vise à **une** Forme; il n'y renonce pas et son propos n'est pas d'achalander sa partition en modèles multiples. Mais toute interprétation véritable qui soit plus qu'une exécution lui sera nécessairement une violence et une dépossession de même que toute analyse non académique lui apparaîtra comme une surprise. Sa proposition de Forme lui revient en une famille d'images, démultipliée selon une double infinité: celle des interprétations concevables et des perceptions envisageables.

Infinité potentielle des interprétations car, même si leur nombre est toujours actuellement fini, rien ne peut clore leur liste et interdire que, par fulgurance, une nouvelle interprétation s'y ajoute. Infinité potentielle des perceptions d'une même interprétation car cette dernière crée un écart en Forme analysée et Forme perçue (en reliant la partition à un résultat sonore), bâtit donc le parcours en Z précédemment décrit, élabore son degré de torsion, son profil de non - applatissement mais ne boucle pas à elle seule le parcours. C'est alors la perception (qu'elle soit celle de l'interprète effectif ou de tout autre) qui ajuste la diagonale en pointillé de la Forme et pour cela travaille ce qui était déjà tordu. En ce sens *toute perception est interprétation d'une interprétation.*

Il n'y a donc pas **la** forme d'une œuvre donnée.

Le processus de la vérité musicale cependant ne se sous-tend pas d'un éclectisme qui nivellerait les choix interprétatifs et les qualités de perception. D'où que l'apparition d'une Forme qui ne soit pas le gras du trait musical ou le martèlement d'un bégaiement soit toujours chose inouïe.

Il y a, parfois, existence d'une Forme lorsque surgit au cours d'un rare concert un visage nouveau qui relie compositeur, interprète et auditeur en une fortune passagère, en un coup de force inattendu. Cette Forme miraculeuse se cerne des enveloppes et s'articule des éclaircies sans être ni les unes ni les autres. Processus qui n'existe que pour un sujet, elle n'existe qu'après coup, non comme plénitude d'une présence bornée mais comme absence circonscrite.

Toute Forme est un trou de mémoire.

François Nicolas

PARTITIONS D'ARCHITECTURE

Métaphore architecturale du Repons de Pierre Boulez

Entretien avec Benoit JULLIEN

Il me semble que la musique est actuellement en avance sur l'architecture: elle a en effet intégré l'ordinateur comme donnée de la composition et outil pour traiter le matériau. Chez nous, architectes, l'ordinateur reste peu utilisé, il reste un instrument auxiliaire; d'où en résulte à mon sens un retard technologique de notre discipline. En général les architectes sont méfiants devant tout ce qui relève des nouvelles technologies, par exemple devant les images de synthèse; ces images seraient pourtant d'un intérêt fantastique pour l'architecture, or elles ne sont pratiquement pas utilisées, cela moins pour des raisons économiques que par mépris vis-à-vis de cette technique. Les architectes en restent ainsi aux vieux usages (comme celui du dessin traité au lavis) ce qui conduit à créer un décalage de plus en plus prononcé entre les projets (tels qu'ils sont montrés dans les revues) et les réalisations finales avec la notion d'espace qu'elles véhiculent. En architecture on montre un projet non réalisé, représenté par le dessin. Mais c'est très dur de dessiner, donc d'exprimer un projet, sans tricher. En général l'architecte connait les faiblesses de son projet et a tendance, consciemment ou inconsciemment, à les dissimuler en utilisant certains points de vue privilégiés dans la représentation graphique. Ainsi actuellement on voit se multiplier les perspectives axonométriques, en particulier vues du ciel (tous les concours sont jugés sur une telle base), ce qui représente une perversion du dessin puisque jamais la réalisation ne sera vue sous cet angle; de plus l'usage des couleurs s'aligne de plus en plus sur un maniement purement pictural au lieu de

rester fidèle aux couleurs de la réalisation finale. En cette matière les nouvelles images de synthèse pourraient servir à réaliser des images extrèmement réalistes qui, de plus, pourraient être réalisées par d'autres architectes que ceux qui élaborent le projet. Tout ceci permettrait de démystifier beaucoup de projets architecturaux.

Ce refus de l'ordinateur chez les architectes est d'autant plus marqué que l'ordinateur n'affecte pas directement nos matériaux. Face à une innovation technique de matériau, l'architecture a, dans son histoire, réagi de façons diverses. En général cela n'a entrainé de modification de la pensée et des concepts architecturaux qu'indirectement, dans un second temps. Par exemple, dans le cas de l'invention du béton, on a commencé par imiter les bâtiments classiques, utilisant le béton avec les mêmes concepts formels que précédemment. Ensuite seulement il y a eu coupure parmi les architectes entre ceux de l'Ecole du Bauhaus (issue de Vienne comme l'était à la même époque la pensée dodécaphonique) qui ont complètement changé le vocabulaire architectural à partir de ce nouveau matériau et les autres engagés entre autres dans le style "arts déco"... Avec l'introduction du métal dans l'architecture c'était pareil; il y avait eu des architectes qui, travaillant le métal, voulaient le montrer et il y eut, en face, ceux qui voulaient le cacher en faisant, comme au Grand Palais, une façade de pierre pour dissimuler la structure en acier (qui était considérée comme un simple travail d'ingénieur).

On retrouve ce genre de débats aujourd'hui à propos des textiles et des matériaux synthétiques qui entrainent une révolution dans la conception des façades.

En musique, c'est je crois la même chose. il me semble que l'ordinateur permet de faire ce que l'on veut à partir des instruments classiques et, par exemple, de maîtriser la résonance. Tel est le travail fait à l'Ircam avec la 4X, en particulier pour le "Répons" de Pierre Boulez. La différence entre l'ordinateur et un matériau c'est que la prise en compte de l'ordinateur doit intervenir au niveau conceptuel alors que celle du matériau (nouveau) n'intervient qu'au niveau de la réalisation. D'où, en architecture, une progression qui suit la règle: d'abord une transformation du matériau et ensuite une transformation des concepts.

Je fais ce rapprochement architecture/musique mais je n'en suis pas un obsédé; je ne tiens pas à pousser la métaphore jusqu'au bout comme un fou.

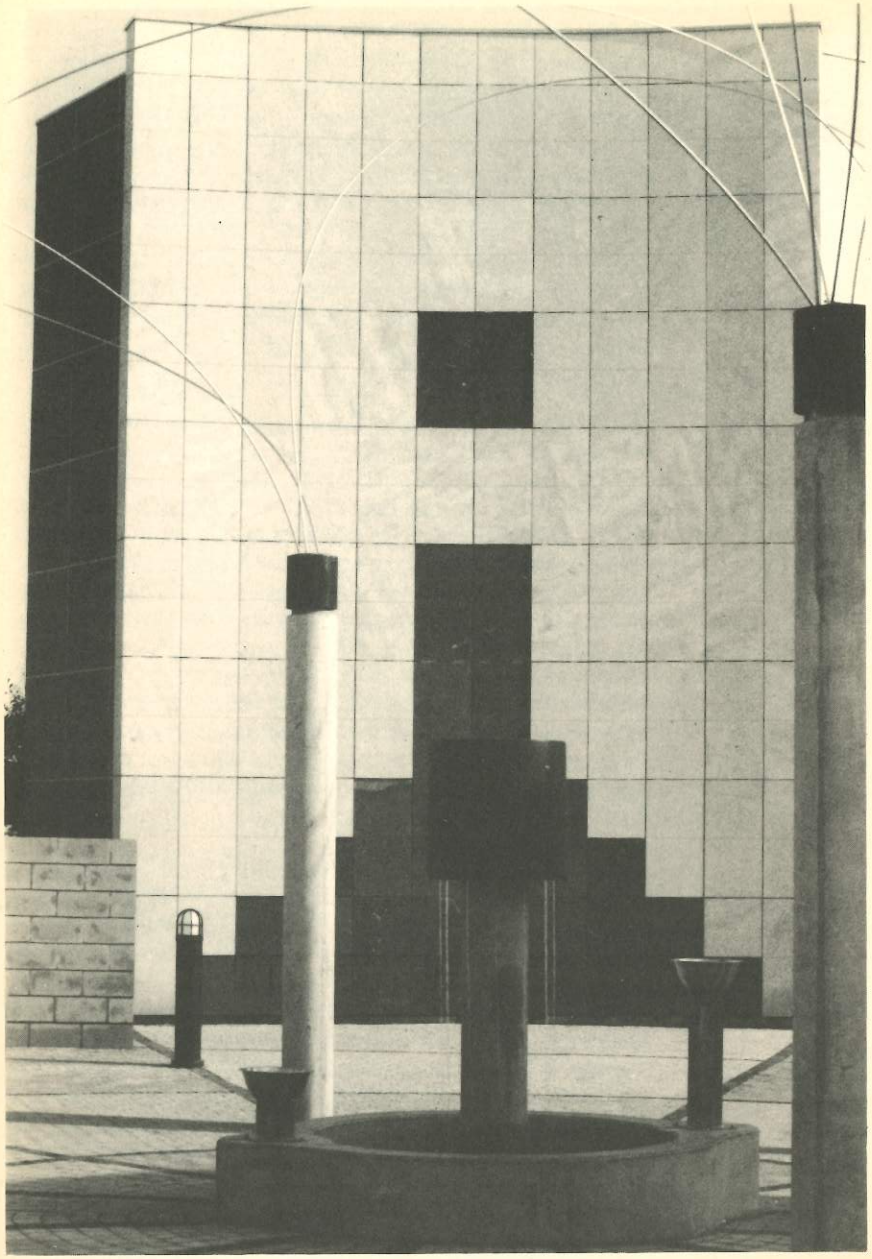
Certains le font et cela donne de drôles de résultats. J'ai vu

ainsi récemment un projet architectural fondé sur la symphonie opus 21 de Webern. L'architecte qui présentait le projet avait disséqué la partition de façon très approfondie puis s'était proposé de la dessiner dans l'espace et d'en trouver un équivalent architectural minutieux: par exemple tel type de symétrie musicale devenait une porte, tel silence se convertissait en vide... Il avait décalqué, au moyen d'un vocabulaire architectural particulier, son projet sur la partition; c'était évidemment aberrant! Webern n'était pas en charge de construire un espace formel et il est absurde de considérer que tout espace immatériel a sa correspondance dans un espace matériel. L'architecte s'est aperçu de cette impasse et a repris son projet en prenant une liberté de décalage par rapport à l'opus 21.

Je m'intéresse pour ma part à la musique comme une source de créativité. Cela peut être complétement intuitif mais parfois plus raisonné. Ainsi il y a des notions que j'ai trouvées dans des livres de musiciens (Boulez, Messiaen, Pousseur, Kagel, Stockhausen...) et qui m'inspirent: par exemple celles de formant et de développant introduites par Pierre Boulez et qui conduisent à l'idée d'une dualité entre structure inamovible et structure plus mobile. Cette idée me parait, par analogie, pouvoir enrichir et complexifier les compositions architecturales et créer par là une lecture dynamique. J'ai été également intéressé par les règles sérielles ou par les théories de Messiaen sur les rythmes; dans chacun de ces cas on peut rechercher des analogies architecturales sans pour autant s'engager dans des transpositions brutales et formelles.

J'ai réalisé une place architecturale où la fonction stimulatrice de la musique fut pour moi très importante. C'est une place dans une ville du Rhône nommée Bron, qui fut inspirée par le "Répons" de P. Boulez, ce qui m'a amené à la nommer "Place musicale".

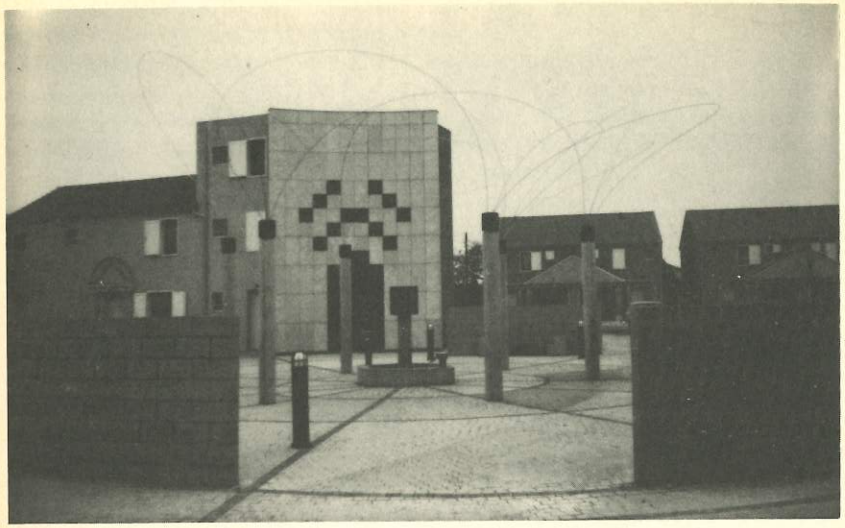
C'est une réalisation qui date maintenant de trois années pour sa conception et par rapport à laquelle j'ai évolué depuis. J'avais, bien avant cela, lu beaucoup de livres de gens qui parlaient de la musique de façon spatiale, tels Messiaen ou Xenakis. Le musicien décrivait une architecture et cela bien sur m'évoquait de nombreuses images. Ensuite j'ai eu l'occasion d'entendre "Répons" à Bobigny dans sa première version, accompagnée de la présentation qu'en faisait alors Boulez. Cela m'a beaucoup intéressé. J'ai rencontré alors des gens de l'InterContemporain et de l'Ircam qui m'ont donné de la documentation, en particulier



BRON (Rhône) ''Place Musicale'' - Architecte : Benoit JULLIEN - Sculpteur : Aïko MIYAWAKI - Photo : (B. JULLIEN)

sur la 4X. A la même époque j'avais à réaliser ce projet de place dans le Sud de la France pour un quartier d'habitations peuplé de rapatriés. Cela a été pour moi l'occasion de réaliser une expérience en m'inspirant directement de ''Repons''. J'avais à construire tous les logements autour de la place, à tracer les petites routes y menant... J'avais là à construire, dans et autour de la place, tout un espace. En effet l'architecture construit l'espace, le rend matériel, le referme mais cela, elle le fait en étant elle-même une structure intersticielle entre deux espaces : l'espace extérieur et l'espace intérieur. Elle crée donc une dualité dans un espace vierge. La lecture et la cohérence doivent s'exercer dans les deux sens : intérieur vers extérieur et extérieur vers intérieur. On peut même dire qu'il y a là en jeu une double dialectique, car il y a d'un coté à assurer une cohérence entre intérieur et extérieur d'un bâtiment et, de l'autre, entre le bâtiment et son environnement spatial. Avec ce travail sur la place j'avais tout cela à élaborer. Il faut savoir qu'un des grands problèmes de l'architecture en ce moment est qu'on veut faire des façades, on se fiche de ce qui se passe à l'intérieur du bâtiment et c'est en général très différent de l'extérieur. On se moque aussi de ce qui se passe dans l'environnement spatial du bâtiment. On ne veut que faire des façades et ainsi, en réagissant contre le style moderne, on en revient à ce qui se passait au début du siècle, à l'architecture style ''Prix de Rome'' où une classe sociale se donnait en représentation. Un autre signe que l'on en revient à cela est qu'on se désintéresse de l'architecture intérieure : dans les revues spécialisées on ne voit plus du tout des plans de bâtiments, de photos d'intérieur. L'épaisseur et la complexité de l'architecture se perd ainsi dans le pur jeu de la façade.

Ce qui m'intéressait dans ce projet de place était précisément de la concevoir comme un tout et par exemple d'avoir à considérer un espace vert comme aussi de l'architecture. En même temps que la construction des immeubles, l'idée m'est venue d'un plan masse non fermé, qui en un sens ne soit pas une vraie place parce que ses limites en seront incertaines, définies à la fois par certains bâtiments mais aussi par des horizons construits qui bloqueraient la vue. Mon but était de conserver un espace extérieur le plus ''épais'' possible, aussi complexe qu'un espace musical : un espace dont les limites ne soient pas précises, une place dont on ne puisse pas dire univoquement et instantanément qu'elle s'arrête là ou là. Je voulais que la perception globale de cette place ne puisse se faire tout de suite mais nécessite une durée, un temps. Ce n'est pas l'idée d'une durée



BRON (Rhône) "Place Musicale" - Architecte: Benoit JULLIEN - Sculpteur: Aiko MIYAWAKI - Photo: (B. JULLIEN)

nécessaire pour parcourir l'espace, pour en faire le tour, pour en posséder la mesure mais plutôt l'idée que, d'un point fixe, il faille une certaine durée pour l'éprouver et en particulier pour apprécier ses limites. Cette idée m'est venue en écoutant "Répons" puisque le spectateur ne sait pas vraiment qui joue quoi et où s'arrête la musique dans l'espace, au centre ou à la périphérie.

Il y a également d'autres éléments du projet architectural qui se relient à mon intérêt pour "Répons". Il y a par exemple, autour de la place, des "miroirs", non pas au sens habituel d'une surface réfléchissante mais de façades sur lesquelles sont dessinés en anamorphoses des éléments situés au centre de la place. Ces miroirs sont des sortes de "répons" latéraux du centre. Il y a aussi des sculptures d'Aiko Miyawaki qui projettent dans le ciel des fils arrimés à des masses centrales. On ne peut guère à ce propos parler de sculptures au sens européen du terme car ces œuvres - et c'est une constante de la sculpture japonaise - ne tiennent pas seules mais dans l'environnement, construit ou naturel, pour lequel elles ont été conçues et dans lequel elles trouvent leur résonance.

A partir de cette sculpture qui projette ses fils dans l'atmosphère, J'ai dessiné une fontaine qui rendait liquide vers la terre la trace que la sculpture laissait dans le ciel.

Cette intervention du sculpteur m'a permis de focaliser la place tout en écrivant sur le ciel en une image apparentée à celle produite par un laser.

J'avais également d'autres projets d'analogies avec la musique: par exemple d'ordonner les couleurs et les matériaux en liaison avec une idée des consonnances et des harmonies musicales, mais j'ai abandonné cette idée car elle m'est apparue sans issue. Il m'est principalement resté de ce travail analogique avec la musique une série d'images qui se superposent, qui servent donc d'écran les unes par rapport aux autres et qui ainsi complexifient les limites de la place.

Je dois aussi mentionner en passant qu'il y a 12 fils qui montent de la sculpture et que le dessin du sol de la place se fait selon 12 secteurs, légèrement inégaux. Inutile d'insister sur l'origine de ce chiffre.

Pour jouer encore de l'analogie j'ai eu un certain nombre de problèmes "d'interprétations" avec les entreprises de travaux publics qui avaient tendance à procéder au plus simple et à ne pas respecter à la lettre le plan initial. C'est un problème qu'on rencontre souvent en architecture, d'autant qu'il y a parfois sur les chantiers intervention d'un nouvel architecte qui n'est pas celui ayant créé le projet. D'où des sources supplémentaires de déformations ou d'inflexions.

J'ai actuellement un autre projet qui est de réaliser une aire de loisir avec des espaces de jeux pour les enfants. J'ai dans l'idée de partir de nouveau d'une œuvre musicale en la transformant par toute une série d'images ou de structures. Je n'ai pas encore déterminé l'œuvre en question; j'écoute pour cela beaucoup de musique contemporaine.

Je sélectionne à priori dans la musique contemporaine et non pas dans les musiques du répertoire car je préfère m'inspirer d'une musique actuelle. Cela vient de ce que, lorsque j'écoute de la musique classique , le plaisir tient en partie à ce que je sais ce qui m'attend. Pour écouter de la musique contemporaine il me faut me concentrer beaucoup plus et, si le plaisir que j'éprouve est moins instantané, je ressens plus d'intérêt pour l'œuvre dans l'immédiat. De plus je peux rencontrer les compositeurs et cela renforce mon attirance pour cette musique. A vrai dire, tout ce qui est de mon temps me passionne a priori, même si je suis amené à rejeter de nombreuses choses de la vie quotidienne, ne les mémorisant que pour l'information qu'elles m'apportent.

L'œuvre contemporaine choisie, j'en analyserai les structures. Comme je l'ai dit, je ne crois pas intéressant de conver-

tir directement une partition en un espace ou pire encore en une façade (je connais quelqu'un qui ainsi a utilisé une partition de Bach comme principe d'ornementation et de décoration). Je préfère essayer de comprendre comment s'est construite l'œuvre, de déterminer ses différentes composantes. L'analyse de l'œuvre me donne des mots comme ceux de rétrogradation, superposition, canon, qui peuvent aussi fonctionner comme concepts architecturaux. A partir de là seulement je cherche des images.

Je m'intéresse à ce genre de correspondances car je trouve que l'architecture est un domaine vivant qui mérite autre chose que l'indifférence à laquelle les architectes la condamnent en l'enfermant dans son propre domaine de références. Les architectes ont tendance à rechercher leurs sources dans leur propre discipline, d'où un travail compilatoire et un jeu de miroir où chaque imaginaire se nourrit exclusivement des revues internationales d'architecture, classées selon les tribus, que l'on appelle tendances, et qui les marquent d'une manière exclusive. Dans cette situation d'autoréférence, tout le monde en arrive à copier tout le monde si bien que les différences entre les architectures tiennent souvent à peu de choses: à quelques morceaux de béton disposés par-ci, par-là dont seuls les initiés peuvent percevoir la différence. C'est assez triste. Il faut donc trouver d'autres sources, comme cela s'est d'ailleurs toujours fait dans le passé. Pour moi actuellement cette source possible c'est la musique et, comme je l'ai dit, plus particulièrement la musique contemporaine. Je me suis par exemple replongé dans la scolarité musicale (je travaille le violoncelle) et dans mon conservatoire on a étudié la Passion selon St Luc de Penderecki. En regardant la partition, des images me sont venues; je me suis rendu compte que le compositeur, pour utiliser de telles condensations de signes à rebours des écritures classiques, avait dû se libérer d'une grande quantité de règles héritées du passé; j'ai pris conscience que nous les architectes n'avions pas réalisé ce genre de libération. Il y a certes les post-modernes qui ont œuvré dans ce sens, mais cela s'est cantonné à une invention d'éléments plaqués sur une façade, sans qu'on ne saisisse ce qui se passe derrière.

Je préfère donc partir de références qui ne sont pas architecturales. Cela m'a conduit à faire fonctionner un vocabulaire totalement différent et directement produit de mon rapport à la musique; par exemple dans le cas de la Place de Bron l'idée du miroir, c'est-à-dire du positif-négatif, des deux lectures selon qu'on lit en privilégiant les pleins ou les vides ou encore des parties de bâtiments qui se répondent, le plein de l'un étant le vide de l'autre et réciproquement. Cette idée de

miroir renvoie aussi au fait de dessiner à la périphérie de la place des anamorphoses des volumes centraux. J'ai aussi manié la notion de symétrie cassée (qui là encore m'a directement été inspirée par "Répons") c'est-à-dire des symétries toujours un peu décalées. Ces notions ne sont pas utilisées habituellement en architecture. Par exemple aux Beaux-Arts, on nous enseignait de ne jamais faire de reprises à l'intérieur d'un même projet: "cela ne se fait pas" était la seule explication fournie. Je trouve au contraire intéressant de jouer avec les références du projet sur lui - même. L'autoréférence d'un espace donné m'intéresse (et non pas l'autoréférence de la discipline architecturale dans son ensemble). J'entends par là des éléments du projet qui sont repris mais à une autre échelle. C'est d'ailleurs un parti qu'utilise Dali dans certains de ses tableaux: tout élément à un répondant mais à une autre échelle et selon une autre disposition figurative.

Dans cette Place Musicale j'ai également mis en jeu la notion de fil libre qui bizarrement n'existait pas en architecture. Le fil est classiquement toujours conçu comme un câble, donc comme quelque chose de fixe. Ici les fils qui s'ancrent dans la sculpture d'Aiko Miyawaki, mais qui s'intègrent à l'espace, sont mobiles, évoluant souplement au gré du vent, et comme ils sont en inox leur couleur aussi fluctue avec l'environnement météorologique.

Cette autoréférence du projet est pour moi une notion très suggestive que je relie à ma fascination pour l'idée de labyrinthe puisque là aussi joue le fait que, pris en son intérieur, on ne sait plus bien quelle est l'échelle et quelle est la taille des choses.

En image de "Répons" j'ai également joué, dans cette place, de l'opposition entre parties très agréables (par exemples des emplacements où, assis sur un banc, l'espace se donne avec évidence) et des parties extrêmement dures (endroits de la place où l'on ne voit rien). J'ai aussi conçu un équivalent métaphorique de la machine informatique qui traite tout par une simple combinatoire de 0 et de 1 en découpant toute la place en petits éléments à partir desquels s'élaborent les pierres, les petits murs comme les grands volumes. Tout est ainsi composé de petits cubes qui sont tous semblables, la différenciation se faisant par leur agencement, ou mieux: on pourrait considérer que tout l'espace est rempli de ces petits cubes et qu'on a composé cette place en en retirant certains, par soustraction de matériau.

Dans la conception du tracé j'ai également fait fonctionner mon imagination en résonnance avec la musique. On

appelle tracé, en architecture, tous les fils conducteurs du projet, toutes les idées directrices qui initient la conception et le dessin. Ici j'ai conçu un projet tendu par un tracé rigoureux mais qui à l'arrivée ne donne pas cette impression.

L'idée, qui m'est venue de l'écoute de "Répons", est qu'il y ait un ordre qu'on pressente sans jamais qu'il apparaisse comme tel, ou encore que les ordres qu'on devine disparaissent en même temps que persiste l'impression d'un nouvel ordre inconnu.

Je me répète mais, s'il y a à mettre en évidence des analogies de structures entre la musique et l'architecture, je pense cependant que les champs artistiques restent spécifiques. A vrai dire, il y a un problème propre à l'architecture, c'est qu'en un sens elle n'a justement pas de spécificité artistique. Je veux signifier par là qu'elle produit des endroits où les gens vivent, habitent, des bâtiments destinés à résister aux tremblements de terre, au feu... Il y a ainsi tellement de choses qui interviennent, de contraintes qui pèsent, que la part purement artistique de l'architecture est très en retard. Dans la musique, le but est seulement le plaisir ; au terme du processus il y a essentiellement cela alors que l'architecture remplit avant tout des fonctions qui sont d'autant plus pesantes que vous construisez des logements HLM et non pas la pyramide du Louvre. Je ne dis pas par là qu'on ne puisse faire des HLM qui soient esthétiques, au contraire je pense que c'est là que se fait actuellement la meilleure architecture. Je crois simplement que l'architecture, si elle est autonome, puisqu'elle produit des objets autonomes dans l'espace environnant, n'est pas spécifique, car elle est trop contrainte par une kyrielle d'intervenants, des entreprises de travaux publics aux décideurs.

Février 1986
Propos recueillis par
F. Nicolas et G. Pesson

HELMUT LACHENMANN

Dossier Helmut Lachenmann

• Le rêve instrumental ; **Martin Kaltenecker p71**
• L'écoute est désarmée - sans l'écoute ; **Helmut Lachenmann p79**

Bibliographie — Discographie **p102**

LE REVE INSTRUMENTAL

A propos de Helmut Lachenmann

"Mais la vie également est divisée en loisir et en travail, en guerre et en paix, et les activités se divisent en celles qui sont nécessaires et utiles, et celles qui sont belles."

Aristote, *Politique*

Le nom de Lachenmann revient régulièrement en Allemagne quand il s'agit d'opposer aux multiples "retours à" qui caractérisent une certaine musique contemporaine - ce que lui désigne comme "utilisation tautologique d'une expressivité à portée de main [1]" - le travail d'un compositeur qui a su, après la décennie sérielle, trouver une voie originale et forte. Son œuvre, de nos jours, fait l'assentiment de presque tous; c'est à peine si on lui reproche d'être un compositeur pour compositeurs, image que lui vaut aussi un engagement réflexif qui a produit de nombreux textes [2]. S'il est moins connu ailleurs, c'est sans doute qu'un certain journalisme se contente volontiers d'images d'Epinal; outre-Rhin, on n'écrirait plus que de lourdes symphonies néo-tonales. Il n'en est rien en vérité, et l'œuvre de Lachenmann fonctionne comme référence pour un grand nombre de compositeurs; qu'il nous suffise de citer ici Mathias Spahlinger [3].

Lachenmann est né en 1935, à Stuttgart, où il a étudié le piano avec Jürgen Uhde, la théorie et le contrepoint avec Johann Nepomuk David, musicien néo-baroque dans la lignée d'un Reger. En 1958 se situe une rencontre décisive: celle de Luigi Nono, auprès de qui Lachenmann, s'installant à Venise, va étudier pendant deux ans. Echange d'idées et de techniques; Lachenmann sera marqué au moins autant par l'engagement idéologique du compositeur italien, sa conception d'une musique axée sur un impact social, que par l'étude approfondie des techniques sérielles. Deux œuvres composées alors y ressortissent. *Souvenir* (1959), pour 41 instruments, utilise une série employée fréquemment par Nono à cette époque.

1) *Zur neuenMusik*, cité dans le catalogue des œuvres, Breitkopf & Härtel.

2) Cf. Wulf Kunold, *Helmut Lachenmann ou - Portrait d'un compositeur difficile, Revue musicale suisse,* 1983, N° 6, p. 339.

3) Cf. l'article de celui-ci dans *Revue musicale suisse,* op. cit.

Lachenmann est joué pour la première fois en 1962, puis entame, après un stage au studio électro-acoustique de l'université de Gand, une carrière de professeur, parallèle à l'élaboration de son œuvre; il enseigne la théorie à la Musikhochschule de Stuttgart, puis à Ludwigsburg, de 1971 à 1976; il est appelé à la Musikhochschule de Hanovre en 1976, et enseigne de nouveau à Stuttgart depuis 1981. Il a assuré à plusieurs reprises l'organisation des séminaires de composition à Darmstadt, et les cours de composition à Bâle en 1972.

C'est dans les partitions de la fin des années soixante que Lachenmann développe un style personnel, avec *Notturno* (1968) pour petit orchestre et violoncelle solo, puis avec *Air* (1969) pour orchestre et *Pression* (1969) pour violoncelle seul. *Notturno* est le point de rencontre entre deux esthétiques, l'une qui se trouve irriguée fortement encore par le calcul des structures de hauteurs, l'autre se concentrant sur un "réalisme du son" *(Klangrealistik)* auquel Lachenmann, dorénavant, consacrera ses efforts. A partir de ce moment, la sonorité particulière de la musique lachenmannienne est là, avec sa couleur propre et son pathos. Musique d'un abord déconcertant, ne serait-ce que par le déploiement de moyens instrumentaux peu orthodoxes: les techniques de jeu traditionnelles forment exception, la lecture des partitions se raccroche, à l'écoute, à de rares pizzicati, à quelque fugitif glissando qui émerge des bruits les plus divers, précisément notés. On joue chez Lachenmann des fragments de flûte à bec, on frappe et gratte et râcle le corps des instruments, on parle dans les trombones et verse de l'eau dans les cors pour modifier le son; la *scordatura* est quasi systématique et les cordes des pianos sont étouffées par toutes sortes de stratagèmes cagiens; on emploie enfin des blocs de polystyrène, des couvercles de casseroles, on plonge les cymbales antiques dans un baquet rempli d'eau: et une horloge, "ancienne de préférence", résonne au mitan d'*Air*. Panoplie pittoresque, catalogue cocasse de bruits qui aboutit à une musique étrange, insolite, rêche, qui peut parfois agacer ou provoquer, mais fait tendre l'oreille. Musique déconcertante au sens propre, qui déconstruit, défait et conteste, au delà du "beau son" traditionnel, les structures sociales qui l'exigent et dont il découle. Beaucoup de musiques, après Lachenmann, paraissent simplement jolies, noyant la structure dans les séductions de surface.

Il y a tout d'abord un refus net de la tonalité, entendue au sens large: non seulement un système harmonique, mais

tout ce qui, des autres paramètres, servait à le magnifier, et dont la fonction, selon Lachenmann, s'est conservé dans la musique sérielle: "La musique sérielle des années cinquante (...) a fait l'expérience que les moyens compositionnels qu'elle avait développés ne suffisaient pas, que l'utilisation même de la gamme tempérée implique déjà un effet tonal, que l'utilisation des techniques de jeu traditionnelles, qu'un crescendo, un sforzato, une évolution linéaire, un tremolo, un coup de cymbale, un silence de tout l'orchestre etc..., que tout cela sont des clichés régis *(verwaltet)* par la pensée tonale (...). Les compositeurs sériels ont fait l'expérience que notre société réagissait justement à ces reliquats tonaux involontaires et refusait tout au mieux le reste, l'ignorait ou bien l'annexait comme un coloris exotique, quasiment comme une dissonance tonale brutalement élargie - aussi longtemps tout du moins que ces restes n'étaient guère à leur tour englobés et intégrés par une technique compositionnelle qui leur était adéquate et les privait de ses effets pervers." (4)

Le matériau dont disposait le compositeur, fut-il récent, n'est donc jamais innocent; y sont inscrits, comme par une encre sympathique, les traces d'une utilisation antérieure, que les habitudes d'écoute qui prévalent dans la société font apparaître cruellement. Il fait donc lutter contre cette consommation paresseuse et superficielle, contre une "esthétique de la paresse", de l'habitude, du moindre effort, où s'accagnarde le gros du public. "Pour le compositeur (...), la chance d'être compris réside dans la résistance aux règles de la communication et aux attentes expressives de la société." (5)

L'art, pour Lachenmann, est rejet; la beauté, refus de l'habitude. L'art est résistance active contre une abstraction: contre l'analyse de la réalité menée à l'intérieur de la *doxa* bourgeoise, abandonnée à un certain point, laissée en plan pour des raisons économiques et de pouvoir, et, partant, de plus en plus fausse, dangereuse. Le compositeur, toujours de nouveau, doit découvrir, dévoiler et montrer à l'auditeur que la réalité - celle du matériau musical - est infiniment plus complexe que l'image codifiée qu'en proposent les œuvres antérieures - fussent-elles nées d'un analogue souci de dénonciation, ou, simplement, solidaires d'une consommation hédoniste et irresponsable. (6) Avant tout, pour protester contre la banalisation du son et de ses versions "réifiées", il faudra faire apparaître sa constitution: sa nature et son mode de production.

4) *Zum Verhältnis Kompositionstechnik - Gesellschaftlicher Standort,* in *Bericht überden I. internationalen Kongress für Musiktheorie Stuttgart,* Stuttgart, 1972, p. 29.

5) *Die gefährdete Kommunikation,* in *Musica,* N° 28, 1974, p. 6.

6) Cf. *Affekt und Aspekt,* in *Neuland* N° 3, 1982/83, p. 124.

On voit que ce projet est plus radical (plus global et en même temps plus proprement musical) que celui de Nono, voire de Henze; il ne s'agit pas d'accoler un slogan marxiste à une musique tant soit peu agressive (les musiques contestataires, dit Lachenmann, de Kurt Weill au Free Jazz, sont-elles "autre chose qu'un accord de septième de dominante avec plus ou moins de retards" [7]), mais de travailler, sourdement, tout au fond, contre les résidus idéologiques à l'intérieur du matériau musical lui-même. [8] En revanche, quelques affinités semblent exister entre ce projet de Lachenmann d'une "musique concrète instrumentale" et certaines réalisations de Cage, qu'il cite incidemment. L'aspect ludique tout d'abord les apparente, l'agressivité ou le bricolage; il y a chez l'auteur du *Kinderspiel* (1980) pour piano l'énergie farouche et déliée de l'enfant qui casse son jouet pour voir comment il est fabriqué; et s'il retrouve avec un squelette, des débris, leur entrechoc résonne de manière inattendue; chez Lachenmann - l'image est de Wolfgang Rihm - les squelettes, comme ceux d'Ensor, dansent gaiement.[9] Lachenmann, ainsi que Cage, brise les tabous, attaque le son policé au moyen du bruit, même s'il reconstruit, avec un volontarisme formel souvent affirmé, un réquisitoire soigneusement balancé, un plaidoyer en règle -selon la sienne. Si Cage comme Lachenmann fait entendre "ces bruits dont nous ne voulons pas" [10], l'Américain refuse la "volonté de puissance" qu'implique l'acte compositionnel, et que revendique l'Allemand. [11] La douce anarchie - individualiste, hindouiste - de Cage, apologue du désordre nécessaire, est tout le contraire de ce travail de sape moral dont découlent les œuvres de Lachenmann. Celui-ci refuse les bruits rapportés, simples "gadgets" pour faire avant-garde comme dans un certain théâtre musical. [12]

La forme, l'organisation des hauteurs même -du moins de ce contingent repérable qui ne sera pas ensuite brouillé - est parfaitement calculé; Lachenmann, localement, se sert de techniques sérielles d'appoint. [13] Cependant, la construction se fonde moins sur le calcul des hauteurs, qu'elle ne tend vers la constitution d'une sorte de "forme énergétique", que décrivent des retours de gestes instrumentaux, des différences entre modes de production du son, des érosions de schémas rythmiques: ce que le compositeur désigne du terme de "sonorité structurée" *(Strukturklang)*, et dont la suite, la combinaison, l'interpénétration formera le récit de l'œuvre. [14] De même, contrairement à Cage, le détail de la construction - la recherche "concrète" sur la constitution du son - est régi par l'idée d'une médiation

7) Cf. Ursula Stürzbecher, *Werkstattgespräche,* Köln, Hans Gerig, 1971, p. 100.

8) Pour le rapport - toujours étroit - à Nono, et une critique très différenciée, cf. *Luigi Nono oder Rückblick aud die serielle Musik,* in *Luigi Nono, Texte und Studiend zu seiner Musik,* Zürich, Atlantis, 1975, pp. 313-324.

9) Wolfgang Rihm, *Bewegt,* in *Musik Texte,* N° 8, Fevrier 1985, p. 17.

10) Daniel Charles, *Gloses sur John Cage,* Christian Bourgois, 1978, p. 65.

11) *ibid.,* p. 52.

12) Cf. *Werkstattgespräche,* op. cit., p. 102.

13) Rien n'était salutaire pour le renouvellement du matériau musical, dit Lachenmann, comme l'agressivité expressionniste des grandes œuvres sérielles de la première période, *Incontri, Epifanie, Kontrapunkte, Structures;* il y avait là "l'utopie concrète d'une nouvelle vigilance de l'homme". (Cf. *Affekt und Aspekt, op. cit. p. 124).*

14) Cf. la traduction, ci-après, de l'article Hören ist wherlos - ohne Hören.

(Vermittlung): un son ne vaut jamais pour lui-même, il est élément d'analyse, commentaire rapprochant; rien n'est gratuit dans l'alliage d'un *sul ponticello* et d'un bruit de clef au hautbois ou le frottement rapide du bord d'un tambour: ces sons s'analysent l'un l'autre, montrent les ramifications du réel sonore, nous surprennent par des rapprochements métaphoriques, révélant une parenté que l'habitude avait occultée. Ces alliages forment autour d'un son central une aura qui en fait scintiller, par d'infimes variations, les propriétés cachées; le rapprochement avec Scelsi s'impose ici.

Ainsi le son devient le sujet du récit, le thème de l'œuvre: ce qu'indique le titre, et le jeu anagrammatique, du trio pour flûte, soprano et violoncelle: *TemA (Atem* = souffle). Et si Lachenmann demande parfois des "attaques sales", on peut y voir l'emblème de son refus du beau son - au profit du son entier. La figure de Mahler pourrait intervenir là.

Adorno avait mis en lumière le caractère négatif, critique de certains aspects de la technique mahlerienne. Ainsi ces instants où une sonorité, une couleur particulière vient s'insérer, et comme pour la contester, dans la belle sonorité orchestrale classique, lisse et parfaite; le *Naturlaut* par exemple qui ouvre la *Ière Symphonie.* Ces moments, dit Adorno, se définissent "par une différence pointée avec le langage châtié de la musique"; il y a là une "dénaturisation de la seconde nature", c'est à dire de son reflet dans l'art. [15] De son côté, Lachenmann décèle chez Mahler quelque chose de "délibérément anti-artistique pour le bien de l'art même", le "refus d'une communication sans failles, qui dégage des catégories ensevelies". [16] Chez Lachenmann, de manière plus radicale, la méfiance envers l'art produit l'art même, et la crainte omniprésente de ce que Marcuse nommait le "caractère affirmatif de la culture": l'art comme écran, comme cache, comme délectation idéaliste. [17] Voilà donc une musique du refus, à qui le scandale est nécessaire, qui renverse des hiérarchies cimentées par la paresse de notre oreille; les scandales que provoquèrent les œuvres de Lachenmann il y a une quinzaine d'années prouvent qu'il visa juste. Il faut avec le public un "contact polémique" qui provoque - en blessant les tabous - un processus d'apprentissage. [18]

La musique de Lachenmann, avec une curieuse patience, met en scène l'exploration du matériau et des instruments qu'elle emploie. Il y a là comme un discours sur la musique, une réflexion mise en ondes sonores et en gestes. Le compositeur utilise à cette fin des "moyens" traditionnels, la mise

15) Adorno, Mahler, *Suhrkamp,* 1976, p. 27. - Adorno remarque, à propos de Wagner, le souci contraire de brouiller dans l'instrumentation le mode de production, la provenance du son.

16) *Antworten,* in Peter Ruzicka, *Mahler, eine Herausforderung,* Wiesbaden, 1977, p. 56.

17) Cf. *Kultur und Gesellschaft,* I, Suhrkamp, 1973, pp. 56 sqq.

18) Cf. *Werkstattgespräche,* op. cit., p. 98.

en abyme, la citation, une forme particulière - rêche, évidée - de la parodie. Rien là qui n'excède un projet constitutif de la modernité: lever, selon la belle formule de Louis Marin, "un semblant de silence du dire dans le dit." [19] L'œuvre s'ouvre, se déchire, fait entrevoir par éclats l'espace qui l'entoure. L'instrumentarium de *Kontrakadenz* (1971) pour orchestre comprend des transistors que l'on ouvre rapidement, l'espace d'une croche ou d'une noire, ou dont le timbre aléatoire se fond aux fréquences instrumentales. Dans *Accanto* (1976) pour clarinettiste et orchestre, qui prend comme point de départ (ou d'achoppement) le *Concerto* pour clarinette de Mozart, un enregistrement de cette œuvre défile silencieusement, sauf en quelques endroits marqués où l'on monte le son: la partition de Lachenmann se pose, au sens propre, en parodie, en contre-chant. L'œuvre de Mozart, "quintessence de beauté, d'humanité, de pureté, mais aussi - et en même temps - exemple d'un moyen fétichisé pour se fuir soi-même" [20], est ainsi couverte et comme dénoncée par la musique nouvelle, qui met en lumière tous les processus matériels qu'un public de "mélomanes" refoule afin de fabriquer un fétiche culturel. Dans d'autres œuvres on rencontre des citations, sous forme d'allusions rythmiques souvent, démontées, déchiquetées.

L'œuvre de Lachenmann est une mise en question des pratiques musicales; plutôt que didacticque, elle interroge, retient, explore, et si quelques fragments codés surnagent -arpèges, gammes, glissandi, cellules mélodiques, allusions - épaves d'une tradition récente ou lointaine, on ne sait si les instrumentistes essaient alors de voir ce qu'ils peuvent faire encore ou ce qu'ils savent faire déjà. Cette musique enseigne en s'interrogeant: elle peut agacer au même titre que la lenteur ironique de Socrate. D'où ces plages d'obstination où elle se bloque, se bute, piétine et se concentre sur une sonorité qu'elle torture en l'étirant. Ces passages sont fréquents, dans *Accanto,* dans *Salut für Caudwell* ou *Mouvement (-vor der Erstarrung)* [21]; dans *Kontrakadenz,* il faut répéter, "au moins cinq fois", les mesures 313 à 341. Ailleurs, de façon spectaculaire et quasi insoutenable, la musique prend son temps: ainsi dans *Gran Torso* (1972) pour quatuor à cordes où les instrumentistes explorent pendant de longues minutes le corps des instruments avec leur archet, produisant un *quasi niente* comme pré-musical - langage proprement inouï, plus matière que discours, trame infiniment allongée, presque immobile, ne laissant aucune articulation révéler quelques événements, comme si chaque moment ne pouvait se continuer qu'en lui-même, et moins

19) *Syncope, reprise, citation,* in *Revue d'Esthétique,* 1978, 3/4, p. 185.

20) Cité par Clytus Gottwald, dans le texte de présentation du disque Wergo 60122.

21) Cf. l'analyse de cette dernière partition par Yuval Shaked, in *Musik Texte* N° 8, Fevrier 1985, pp. 9-16.

qu'en lui-même, en une forme tout juste préexistante qui ne serait peut-être pas bien loin du silence. En ces endroits, la musique doute d'elle-même. [22]

C'est à ces moments également - mais dont la force bientôt se communique à l'œuvre entière - que le projet de Lachenmann s'altère, révélant une beauté qui n'est plus seulement propédeutique; d'un type non prévu peut-être, ou alors secrètement, par le compositeur. Dans la perpective qu'il adopte, sa musique, éthique, exemplaire, dissoudrait les sédimentations de l'idéologie. Mais est-elle uniquement cela, *cosa mentale,* contrechant, refus, *scordatura* sociale? Deux ambiguités s'ouvrent là. D'une part, on ne saurait dire si la recherche de l'utopie est l'utopie elle-même - si nous écoutons déjà la musique d'un "pur au-delà" matériel, ou seulement ce qui nous doit rendre conscients du manque. Lachenmann remarque ailleurs (à propos de Malher): "ce qui est décisif en cet échec, c'est le processus d'apprentissage (...) et ce processus, compris comme discipline sociale globale serait, en attendant, déjà l'issue recherchée." [23] Mais c'est cette attente, justement, que la musique de Lachenmann, malgré lui peut-être, oblitère, par un type de beauté singulier. Et la recherche de la beauté n'est guère remise en question; le compositeur se déclare contre une "beauté qui étourdit", pour la "beauté qui éveille". [24]

D'autre part, une écoute mettant entre parenthèses le projet fondateur de la musique de Lachenmann (et nous voudrions la décrire ici), témoignerait sans doute, aux yeux du compositeur, plus que d'un certain dandysme politique, d'une *récupération* qui émonderait l'œuvre de son énergie contestataire pour la détourner vers une fruition esthétique qui trouve mille autres objets à son assentiment. Il y a cependant là quelque chose d'incontournable; la manière dont nous percevons les richesses insolites que l'excavation lachenmannienne met en lumière n'est guère nouvelle: ce pouvoir-là, celui de provoquer une écoute nouvelle ou simplement adaptée au projet initial, est refusé au compositeur. La beauté naît aussi malgré lui.

Celle que nous y rencontrons - saturnienne, revêche, disgressive parfois - s'apparente à un type de musique qui, tissant une tradition parallèle à celle du "logocentrisme" (essor de l'harmonie, intégration de plus en plus fouillée des hauteurs et sur laquelle portent tous les discours), serait celle de la *fantaisie instrumentale.* Œuvre où l'exploration du matériau concret, instrumental, paraît suspendre, tantôt par une simulation didactique, tantôt par un engouement où le compositeur s'identifie à l'interprète, le cours logique du

22) Dans la musique classique et romantique, cette fonction est souvent dévolue au *récitatif,* quand il fait irruption dans une musique instrumentale. -On pourrait rapporter là ce passage où Derrida commente le concept de *Verstimmung* (le déraillement, le désaccord au sens musical) chez Kant: "La *Verstimmung* généralisée c'est la possibilité pour l'autre ton, ou le ton d'un autre, de venir à n'importe quel moment interrompre une musique familière (comme je suppose que cela se produit couramment en analyse mais aussi ailleurs quand, tout à coup, un ton venu dont ne sait où coupe la parole, si on peut dire, à celui qui semblait tranquillement déterminer (*bestimmen)* la voix et assurer ainsi l'unité de destination, l'identité à soi de quelque destinataire ou destinateur." *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie,* Galilée, 1983, p. 67/68.

23) *Op. cit.,* p. 60.

24) *Musik als Abbild vom Menschen,* in *Neue Zeitschrift für Musik,* Novembre 1985, p. 18.

déploiement formel. Celui-ci semble passer au second plan, être caché; nécessaire rétention qui remet encore l'avènement des rimes structurelles au profit des lois d'un rêve - le rêve instrumental - où l'on s'approche, par chaque mouvement d'archet, de cet écran des apparences que l'on voudrait enfin, par utopie, crever. Et cette exploration tactile, cet *Abtasten* dont parle Lachenmann (on le retrouverait avant lui, et certaines musiques s'y consacrent presque exclusivement: pensons à l'art des joueurs de viole ou de luth au XVIIème siècle), est chez lui récupéré, mis à profit par la structure elle-même, conçue en vue de qui, traditionnellement, lui sert simplement d'appoint.

Martin Kaltenecker

L'ECOUTE EST DESARMEE - SANS L'ECOUTE

Parler des possibilités et des difficultés de l'écoute signifierait au fond réfléchir sur ses conditions intrinsèques et extrinsèques, et même sur les conditions de l'être et de la conscience, ce que je ne me sens guère à même de faire. Si j'ai choisi ce sujet en tant que compositeur, c'est pour m'exprimer sur ce fameux clivage qui paraît s'être instauré entre les habitudes d'écoute prédominant dans la vie musicale officielle d'une société qui aime la musique, et les voies empruntées par les compositeurs de ce siècle, depuis Schoenberg et en référence à lui.

Il s'agit du clivage entre l'amateur qui aime et pratique la musique pour la force expressive qui s'est conservée dans les œuvres de la tradition, pour l'expérience d'une beauté ancrée dans la tonalité, où le sujet se réfléchit et se retrouve magnifié de manière emphatique, et d'autre part le compositeur, qui obéit à la tradition en la prolongeant, non en conservant ces expériences. Le compositeur néglige le plaisir de la consommation comme service à rendre à un auditeur, puisqu'il s'agit pour lui - obligation là aussi reprise de la tradition - non de "dire" quelque chose, ce qui suppose un langage intact, mais de la faire, de rendre audible, de rendre possible, de rendre conscient, d'élargir notre expérience d'écoute au lieu de satisfaire une attente. Faire en somme ce qui est exigé de l'esprit de l'homme depuis qu'il est conscient de lui-même: progresser, avancer vers l'inconnu et se connaître soi-même.

Ce clivage était incrit d'avance depuis qu'en Europe, la musique s'est échappée de la fonction magique qui s'est maintenue dans d'autres cultures, afin de devenir objet

d'attention, de recherche, de développements, et par là miroir du perpétuel devenir des possibilités perceptives et sensitives de l'homme.

Destinée jadis à conjurer les forces qui encerclaient l'homme, la musique a pris un nouveau départ au cours de l'évolution spirituelle de l'Occident chrétien, changeant et déployant ses moyens, apte enfin, en tant que medium d'un sujet qui se découvrait, à dire "moi". Elle n'allait guère s'arrêter en chemin, mais pénétrer dans des zones inexplorées du moi, le "ça" - et il est évident que ce cheminement signifiait perturber à chaque fois la vision du monde et de l'homme qui prévalait, et que l'on s'employait chaque fois en vain de cimenter à nouveau. On comprend alors qu'il allait se heurter en ce siècle au plus tard à une société qui, tout en inscrivant le dogme de la dignité souveraine de l'homme en sa constitution, est prête cependant à la trahir, ne serait-ce que pour son incapacité d'opposer autre chose que le code pénal, la morale, la médecine ou les média à cette phrase de Büchner: "L'homme est un abîme, et on a le vertige à s'y pencher". Aussi longtemps que nous voyons derrière cette vision uniquement des maladies à combattre où des déformations qui laissent finalement intacte notre image de l'homme, la pure paresse de notre instinct de conservation nous incite à repousser tout ce qui la pourrait troubler.

Il est caractéristique qu'en son propre nom, l'homme trahisse toujours les valeurs qu'il veut conserver ou qu'il revendique. Et au-delà de tous les dangers connus ou ignorés, il s'agit avant tout de refouler cette contradiction-là. La musique, langage intact qui parle de l'homme intact, se trouve être réquisitionnée, comme un salon où déambule l'esprit du temps , entièrement désorienté au fond; comme un beau tapis dont on recouvre ces contradictions, ces plaies, ces superficialités et ces peurs que nous avons nous-même engendrées, et qui nous menacent plus que jamais.

La société se cramponne ainsi à une conception de la musique déduite d'une tradition dévoyée vers un sens idyllique, et que conforte encore un abus qui se prolonge. Cette situation de peur, de refoulement, d'éloquence qui désespère, est vraie et crédible avant tout au regard de l'incapacité parfaitement ressentie de formuler ces dangers et ces peurs, et que l'on ne peut sans doute plus maîtriser de manière rationnelle. Il ne suffirait pas, d'ailleurs, de stigmatiser cette stratégie de refoulement comme un effort obstiné pour sauver de belles apparences.

En réalité, nous avons tous appris à refouler ce qui désempare en jouant avec lui: nous désamorçons la peur en nous faisant peur nous-même. Le squelette de chaque enfant du Tiers Monde qui se meurt sur une photo de journal deviendra pour nous, et à notre insu, un objet d'édification qui s'inscrit dans l'économie de nos émotions, la mauvaise conscience et la pitié s'annulant elles-mêmes par l'*ersatz* qu'en fournit la vertu bourgeoise correspondante, cultivée en public.

De même le fantôme de la "Nouvelle Musique" à retrouvé sa petite place qu sein de la vie culturelle: épouvantail esthétique qui désempare, mais d'office, comme on aime faire un tour dans un train fantôme; le compositeur comme prophète reconnu, objet de pitié et d'étonnement dans son désert de cacophonies désespérées, vers qui conduisent parfois les excursions de touristes en mal de frustrations, mais qui sert en même temps comme alibi à l'intolérance tolérante.

Annexée de cette manière, la musique, l'ancienne ou la nouvelle, se barre elle-même la route. Elle devient ce walkman qui permet d'écouter tout en se bouchant les oreilles. De là ce paradoxe: on peut haïr la musique par amour de la musique.

En préparant cette conférence, j'ai remarqué que je reviens apparemment tous les sept ans aux problèmes de l'écoute. Il y a quatorze ans, en 1971, lors du Congrès de Théorie de Stuttgart, au temps des révoltes des étudiants, ma thèse était: "L'écoute est désarmée sans la pensée". 1978, sept ans plus tard, j'ajoutai en m'y référant: "L'écoute est désarmée aussi sans le sentiment", et je tentai, en décrivant les conditions de l'écoute, de cerner l'interdépendance du sentiment et de la pensée. Aujourd'hui, sept ans plus tard encore, ma confiance dans le langage est ébranlée - lui aussi se barre souvent lui-même la route - et je me contente de dire: L'écoute est désarmée - sans l'écoute.

L'objet immédiat de la musique n'est pas le monde, ou le cours du monde qui irait en empirant, ce qu'il s'agirait de déplorer, de fustiger, ou de prendre comme prétexte à une quelconque réaction affective ou rhétorique: l'objet de la musique est l'écoute, la perception qui se perçoit elle-même. Et c'est justement parce qu'une telle sensibilisation ne saurait réussir sans réflexion *(Auseinandersetzung)* technique, compositionnelle, sur ce qu'un matériau musical a de préformé, que la musique, produit de ce conflit, reproduit la réalité, à laquelle elle réagit bien plus fidèlement que ne

pourrait en augurer une quelconque intention rhétorique.

Une telle forme d'écoute perceptive ne se présente guère d'elle-même, elle doit être mise à nu. Mettre à nu signifie déblayer, débarasser ce qui s'entrepose, mettre en échec et écarter les habitudes s'écoute, les catégories d'écoute qui prédominent à l'intérieur de la société. Finalement, l'écoute est autre chose qu'une attention sensible à la signification, elle veut dire: entendre autrement, découvrir en soi de nouveaux sens, de nouvelles antennes, de nouvelles sensibilités; partant, se rendre compte de notre propre faculté de changement et opposer celle-ci comme une résistance à l'esclavage ainsi apparu; écouter signifie: se découvrir soi-même de nouveau, et changer.

En surmontant ainsi cet esclavage d'une écoute aux chemins pré-établis, il ne s'agit donc pas d'une excursion (et qui serait une excuse) vers de nouveaux mondes sonores, des sons "neufs", "inconnus", mais de la découverte de nouveaux sens, d'une nouvelle sensibilité à l'intérieur de nous-même, d'une perception transformée. Celle-ci ne reculera pas devant l'abord de sensations d'écoute inconnues, mais elle vaudra également en ce qu'elle redécouvrira encore une fois comme étant nouveau ce qui était familier, comme un monde qui soudain sonne de manière étrange.

Dans une situation où chacun se raccroche instinctivement à ces habitudes de l'esprit qui impliquent le repos, le refuge, la retraite, une telle percée vers une écoute différente peut très bien être ressentie comme douloureuse. Voici le visage de quelqu'un qui nous est proche: la blessure est peut-être nécessaire, ou un "étrangement" qui nous forcerait à le regarder vraiment, non le voir simplement, afin de saisir la structure concrète de cette physionomie, ce paysage même avec ses niveaux et ses configurations typiques, pour le lire de nouveau et renouveller en ce processus notre propre rapport à ce visage.

Là où la perception pénètre ainsi dans la structure de ce qui est familier, il redevient étranger. En renouvellant radicalement le rapport à ce qui était familier jusque là, celui qui perçoit se renouvelle lui-même, devient conscient de ce qu'il y a de préformé en lui, de sa capacité de casser ce moule pour devenir à soi-même une aventure riche en possibilités nouvelles et en surprises.

L'écoute, alors, signifiera également: découvrir un nouvel espoir dans cette créativité nouvelle. Car l'abîme décrit par Büchner fait pendant au chant d'espoir célèbre de Paul Gerhard, et les deux visions vont ensemble. (1)

(1) "Je te contemple avec joie - O que mon esprit fût un abîme et mon âme une mer profonde, pour que je puisse t'embrasser."

En pratique, pareille écoute implique une concentration de l'esprit, et donc un travail;mais le travail, ici, comme expérience d'une pénétration du monde, comme expérience progressive de soi-même, est l'expérience d'un bonheur.

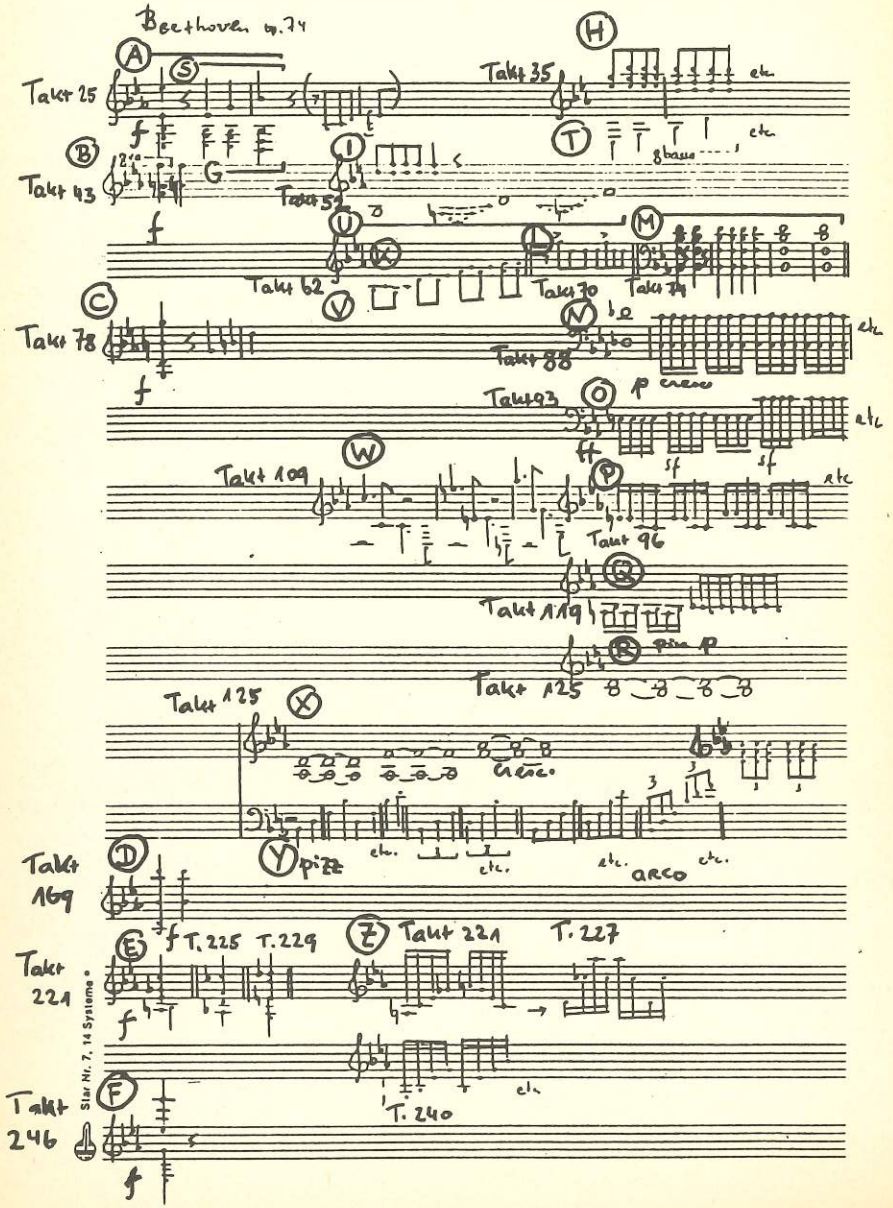
Le mot-clef d'une telle écoute est la structure.

Comme expérience de la structure, l'écoute ne se repère pas uniquement de manière positive sur les caractéristiques *(Beschaffenheit)* de l'objet sonore, mais se précise dans une mise en relation de cet objet avec ce qui l'entoure. La perception sonore se rétrécit et s'augmente en même temps des relations qu'elle voit se déployer entre ce qui résonne et son entourage proche ou lointain, dans le temps et l'espace; autrement dit: l'écoute - consciemment ou inconsciemment - perçoit en plus de son objet en même temps des relations, ceux qui sont à son origine et ceux où il s'insère maintenant, et qui éclairent de manière nouvelle tout moment sonore d'une œuvre.

Quand nous entendons, dans le premier mouvement du *Quatuor* op. 74 "Les Harpes" de Beethoven, le début de l'allegro, après l'introduction lente, nous reconnaissons une manière familière d'ouvrir une œuvre chez les classiques viennois: un accord initial de mi-bémol, accentué par les doubles-cordes, un accord brisé en figurations qui montent de la tonique à la dominante, et des accords répétés dans l'accompagnement. Mais par la suite,et pour celui qui ne se laisse guère assoupir par les rituels convenus d'une forme-sonate, cet accord initial se révelera comme le premier d'une série d'accords parfaits majeurs, tous en doubles-cordes, une série elle-même ascendante (Fig. 1, A). Ainsi la demi-cadence obligée avant le second thème est marquée par un accord de fa, (Fig.1, B) le développement commence par un accord de sol, (Fig.1, C) la demie-cadence avant le retour du thème dans la reprise aboutit logiquement sur un si-bémol (Fig. 1, D). La coda, elle, débute par un accord accentué placé sous un do dans la mélodie, mais cette déviation (non plus un accord majeur, mais une septième diminuée) ne saurait nous troubler; il y faut y voir une manière de transcender la structuration obtenue, laquelle se conclut sur l'accord le plus haut, de nouveau sur la tonique.

Les variantes des accords répétés (G) sont également projetées sur le mouvement entier: tout de suite après l'énoncé du thème principal, on les retrouve en croches, en même temps qu'une diminution de la figure des accords brisés, en marches harmoniques (H). Dans le cours de l'exposition nous rencontrons d'autres variantes (J,K), à la

(Fig 1)



mesure 70 dans une combinaison de la tierce et de la figure de répétition (L), puis à la fin de l'exposition en diverses augmentations, en blanches et en rondes (M).

Dans le développement, ce type se retrouve même en doubles croches (N); une densification supplémentaire paraît exclue dans ce contexte stylistique particulier. Au lieu de cela, le mouvement de doubles croches est soumis à un travail serré sur les hauteurs, par les accents qui découpent des groupes de blanches (hauteur égale), puis de noires (O), et par des changements de hauteurs que la hauteur change à chaque croche monnayée en doubles. Au bout de l'opération, la hauteur change avec chaque double croche (P), et ceci, comme auparavant déjè, par intervalles de secondes. A ce stade, on obtient un objet statique, un scintillement de doubles croches (Q), et il est difficile d'aller plus loin. Mais il devient évident alors que la tenue de tierces qui suit (R), statique, ou plutôt figée, est l'aboutissement et comme la négation *(Aufhebung)* du scintillement qui précède: il scintille dans le microtemporel, explicitement perceptible: autre exemple de projection d'une figure transcendée, celle de la répétition, dans la forme globale. Ces deux sonorités, l'accord de septième diminuée et la tenue de tierces, ne sont pas du tout nouvelles, mais l'aspect qu'elles représentent chaque fois dans ce mouvement leur confrère non seulement une signification unique, mais elles deviennent encore des objets perceptifs entièrement neufs; aussi anciennes qu'elles soient, on les entend d'une façon nouvelle.

Les différentes variantes de l'accord brisé (S) sont plutôt cachés dans l'exposition et le développement (T,U,V,W). Mais sous cette tierce qui continue de scintiller dans l'imaginaire, et qui constitue à son tour l'élément d'un immense accord arpégé (X), se rassemblent maintenant des variantes d'arpèges qui donnent son nom au quatuor, au valeurs de plus en plus courtes, noires, triolets de noires, croches, triolets de croches, tandis que le changement plus ou moins libre des attaques, du pizzicato à l'arco ou à l'arco-staccato, fait presque apparaître le jeu normal comme une variante dénaturée du pizzicato, plus rare; comme un ''mauvais'' pizzicato pour ainsi dire, ou ''empêché'': une façon d'éclairer le son comme entité corporelle qui ressent. Dans le coda enfin, lancé par l'accord de septième dont j'ai parlé, cette figure est entièrement tranformée en figure de doubles croches (Y), d'où découle une variante arpégée qui se déploie et se transforme à la fin en figurations qui - connues et codifiées par ailleurs - s'offre ıci, comme résultat d'une

opération semblable, à une perception absolument nouvelle.

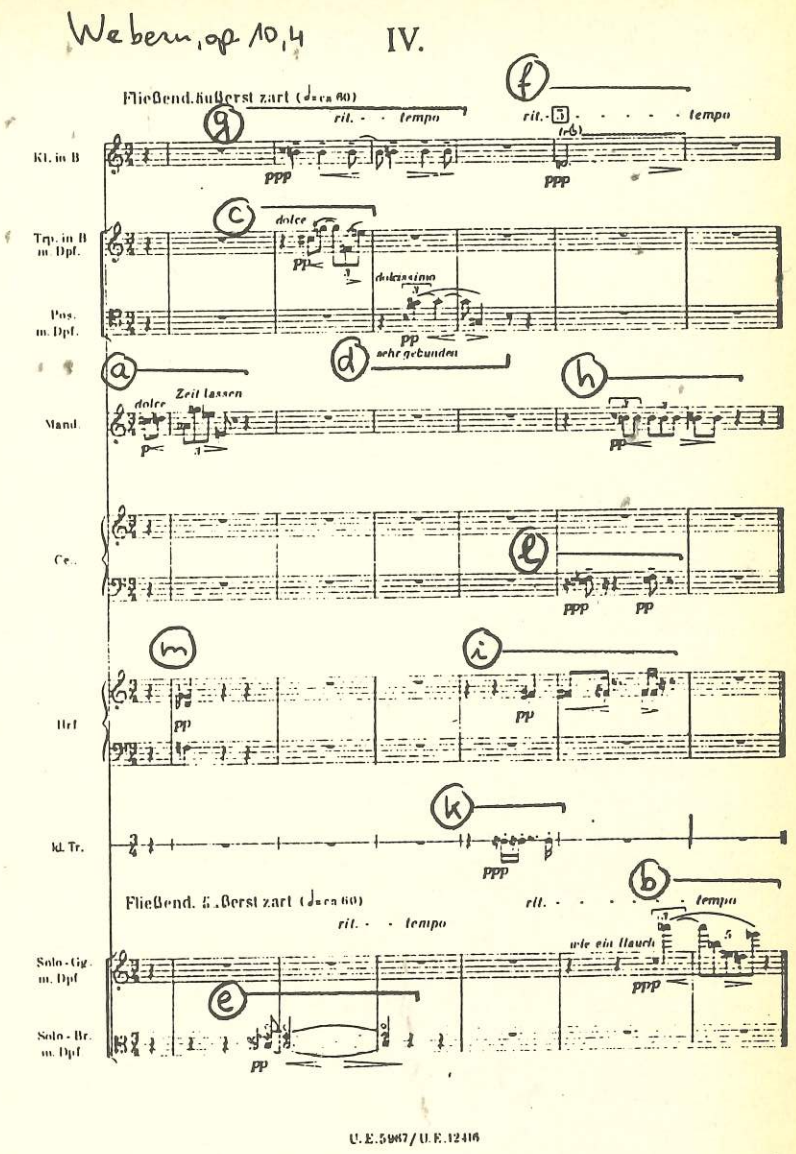
J'ai simplement décrit ici la projection de trois éléments qui se révélent comme constitutifs de la forme, mais il en ressort déjà comment de simples gestes, ou en tout cas des tournures familières, deviennent porteurs d'une nouvelle signification en tant qu'agrégats illustrant des catégories sonores plus vastes. Sous cet aspect, les œuvres de la tradition réservent encore des secrets inouis à notre perception.

Chacun des trois éléments décrits ici tenait sa place propre et sa propre projection de variantes dans la forme globale. En même temps, tous les trois agissent toujours différemmment les uns sur les autres. Et je retiens donc cette formule: la structure est un ensemble d'agencements, chaque agencement représentant la projection temporelle d'un aspect sonore ou, autrement dit, la dispersion des variantes caractéristiques (qui peuvent différer fortement entre elles) d'un caractère sonore.

Dans le second exemple, la quatrième des *5 pièces pour orchestre* op.10 de Webern, nous trouvons apparemment les seuls fragments d'un langage traditionnel (Fig.2). Ce champ de ruines se révèle pourtant comme un champ de forces extrêmement différencié: aux six sons qui composent la figure initiale de la mandoline (A) correspond à la fin la mélodie des violons, cinq sons comme dilués rythmiquement, sans assise métrique précise (B), et, au milieu, une figure de quatre notes à la trompette (C), suivie de deux notes au trombone (D). Reste le son de l'alto au début, cas extrême d'une mélodie formée par un son unique, clairement souligné par l'articulation expressive (cres./dim.) (E).

Ce son d'alto constitue en même temps le degré zéro quant à l'organisation rythmique. Les deux attaques des clarinettes sont à cet égard des variantes plus animées: le son tenu, mais dissous en trille (F), auparavant le son répété six fois en syncope (G), enfin (après deux variantes, l'une pincée, deux autres soufflées, de cette tenue rythmée) une combinaison de deux régularités du son sept fois répété par la mandoline: croches puis triolets de croches à la fin (H).

Sans cette transition de la figure à la mandoline, au rythme déjà un peu moins régulier, il ne serait plus aussi facile de percevoir également les autres groupes de sons répétés (à la caisse claire, à la harpe et au célesta) comme relevant de la même famille. Et cette figure est le point de départ d'un autre classement, à rebours en somme; la harpe et ses cinq sons espacés sans régularité présenterait alors le degré maximun d'irrégularité (I), puis vient la caisse claire avec trois coups irréguliers (K), puis le célesta avec les deux secondes



(Fig 2)

(L) et enfin même l'accord pincé à la harpe (M), qui sans intermédiaire fait pendant à son antipode, le son de l'alto au début.

Mais ces derniers complexes de sons montrent comment des sons connues se révèlent autrement à la perception grâce à un contexte spécifique. Car le corps étranger de la caisse claire n'est pas seulement intégré rythmiquement, mais lié à la seconde jouée au célesta, puis aux impulsions dures les harmoniques à la harpe, puis à celles de la mandoline, pincés en jeu normal.

Par cette intégration mutuelle, dans l'espace le plus réduit, un son instrumental paraît dès lors comme la transformation d'un autre: à la mélodie initiale formée d'impulsions dures répond le son de la trompette, un peu forcé, puis la douceur des violons à la fin. Le trombone est une trompette altérée, la harpe une mandoline plus cristalline etc. Tout est à la fois familier et nouveau, grâce à cette projection globale, c'est à dire grâce à la forme.

Avec cela le tout n'est rien qu'une sérénade au clair de lune en harmoniques, avec des sons apportés par le vent , de là où sonnent les belles trompettes, où le trombone répond qui annonce la mort, jusqu'à ce que le tambour de la caserne annonce la retraite et interrompe la sérénade - l'amant s'enfuit sa mandoline sous le bras qui résonne encore, et la belle lui fait signe avec l'arabesque du violon.

L'auditeur n'a pas le temps de se laisser captiver par l'idylle - comme cela est permis chez Mahler, de qui me viennent les termes de ma description. Tout ceci est comme du Mahler vu à vol d'oiseau, radicalement réduit à de rares signaux, et administré comme un ballon qu'il faut gonfler chez soi; la musique de Webern, ainsi, a sans doute les mêmes dimensions que le monde symphonique de Mahler: attenant à l'infini.

Mais ce qui importe, ce n'est guère cette reconstruction intellectuelle de l'idylle, mais plutôt le refus, simultané, d'en jouir tranquillement, et surtout la concentration sur la situation structurelle. Il y a là les deux, la mélancolie, le renoncement, mais aussi la force qui permet une expression nouvelle, dont Webern ne nous prive pas. Cette pièce, comme toute œuvre cohérente, est non seulement une structure sonore close (définition qui inciterait et même condamnerait plutôt à l'établissement d'un protocole intellectuel), mais également, et je préférerais cette description d'une expérience d'écoute globale, une "sonorité structurée"; nous pressentons l'unité expressive et sonore, et dans cette expérience globale, l'intuition prend une part importante.

De même qu'on ne peut isoler ici la perception de la forme de celle d'un caractère sonore général (le *sound* comme diraient les musiciens rock), ou, autrement dit, de même qu'il est impossible de séparer construction et expressivité, de même on ne saurait, lors de l'écoute, distinguer l'intellect de l'intuition: l'une épaule l'autre. Là où elles fonctionnent séparément, les deux sont sous-développées.

Le terme de "sonorité structurée", que j'oppose ici à "structure sonore", part d'une conception du son qui - justement en tant qu'ensemble pluridimensiel d'agencements - ne se communique pas immédiatement par une simple excitation acoustique, mais s'ouvre peu à peu, dans un processus d'exploration comme tactile - à plusieurs niveaux, à de multiples significations - d'une construction qui défile avec ses éléments caractéristiques reliés entre eux.

L'image la plus utile pour décrire cette manière de percevoir, de vivre la structure, est celle de l'arpège: comme le harpiste décompose successivement un son tout en se représentant l'ensemble, ou même glisse de haut en bas sur toutes les cordes (un glissando, qui est à dire vrai une gamme arpégée), présentant ainsi à la fois un son et son instrument, ainsi une œuvre musicale se transmet en tant que structure sonore et en tant que sonorité structurée comme une sorte d'immense arpège sur cet instrument imaginaire articulé par la forme que construit le compositeur. Chacune des cordes de cette harpe imaginaire serait non seulement choisie, mais conçue par le compositeur comme un objet plus ou moins complexe et à partir de matériaux préexistants. L'ordre même de ces cordes entrerait pour une part essentielle dans la construction. Peut-être que certaines de ces cordes imaginaires sont elles-mêmes des instruments locaux, des sous-groupes instrumentaux, quasiment des faisceaux de cordes. Et les affinités repérables entre ces cordes plus ou moins éloignées les unes des autres permettent milles possibilités de construire des ponts entre elles.

A travers ce processus d'exploration ne se communique non seulement la structure de l'instrument, mais celle aussi, indirectement, du facteur et de l'instrumentiste: et enfin celle du compositeur lui-même.

Je retiens ainsi ce modèle de la structure comme polyphonie d'agencements, que la perception doit explorer, et dont il s'agit de faire l'expérience à la fois comme expression et comme une idée structurelle/sonore.

La structure comme ployphonie d'agencements: à chacun des agencements est soujacente une échelle (quelle que soit par ailleurs la manière de l'explorer), une échelle

d'événements qui tout en différant entre eux, sont reliés par un caractère commun, une idée sonore. Mais cette idée ne se révèle jamais d'emblée dans un événement isolé, de même qu'un individu ne suffit à présenter une famille.

(Il est possible qu'à un moment il ne représente pas une famille, mais sa nation peut-être, sa race, ou son club... C'est peu à peu seulement que son rôle se complète et se précise, et sa signification).

Une autre image que celle de la harpe ou de la famille pourrait être de bon secours: songeons à un orgue imaginaire, imaginons les familles superposées polyphoniquement comme autant de claviers séparés ayant chacun ses échelles propres.

Une telle interaction des claviers peut-être montrée à l'aide d'un extrait de mon concerto pour percussion et orchestre, *Air*. L'aspect général, l'idée qui est à l'œuvre dans cette partition et relie entre eux les différents "claviers" est indiqué par le titre: l'air est une mélodie chantée, un lied, c'est aussi une pièce connue de Bach. Mais c'est également l'air que l'on respire, ce qui est engrangé et consommé par les instruments à vents, et traditionnellement caché à l'auditeur afin d'obtenir un beau son. Dans *Air,* le rapport habituel entre l'action et le résultat sonore est renversé et en même temps élargi: l'action aboutit certes à une sonorité désignée de façon précise, mais elle ne disparaît pas derrière elle; le résultat désigne maintenant par sa corporéité particulière l'action qui est à son origine. Et elle rend conscient des conditions mécaniques et énergétiques nécessaires à sa production: le son d'un violon ne renseigne guère sur sa valeur de consonance ou de dissonance, mais indique ce qui se passe - comment les crins de l'archet sont appuyés, tirés plus exactement, sur une corde faite de telle et telle manière à tel ou tel endroit précis entre touche et chevalet.

Une écoute semblable est bien entendu empruntée à la vie prosaïque de tous les jours, où l'on frappe un objet pour déduire du son qu'il rend ses caractéristiques matérielles (et non pour jouir de ce son), et où le craquement d'un escargot que nous écrasons nous effraie bien plus que le hurlement subit d'un moteur.

En me référant aux techniques de la "musique concrète", qui recueille ce genre de bruits quotidiens sur bande et les intègre dans des collages musicaux, et tout en songeant que chez moi ces actions sont instrumentales, j'ai nommé cette musique "musique concrète instrumentale" (1). Naturellement, des techniques de jeu inhabituelles interviennent souvent, ou modifiées radicalement. Le jeu normal y figure

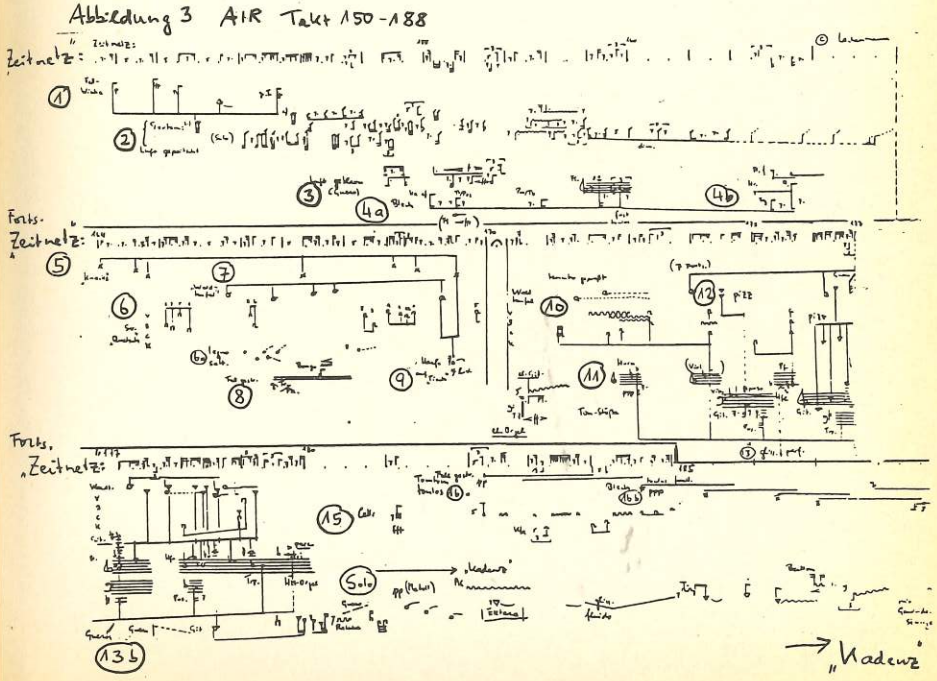
(1) En français dans le texte.

aussi, comme un cas spécial, mais aussi dans un tout autre contexte que celui d'origine. Le son pur comme exilé tonal, dans ce nouveau contexte, a perdu toute préséance esthétique.

Air, composé en 1969, du temps de la révolte des étudiants, salué par les uns comme l'exemple du refus esthétique et d'une protestation contre la routine culinaire du beau son d'orchestre, contesté violemment par les autres, mal interprété finalement par tous, était avant tout pour moi une aventure stimulante de l'écoute, avec des relations sonores encore à peine explorées, aventure d'autant plus excitante qu'elle ne se passait pas dans les marges exotiques des sons électroniques, mais au sein même de l'appareil symphonique traditionnel, et pour ainsi dire dans la gueule du loup.

Mon exemple montre trois lignes, au dessus desquelles est inscrit un "réseau temporel" *(Zeitnetz),* une sorte de bande rythmique indiquant l'articulation globale qui résulte des superpositions figurées en dessous, et qui représente en somme le rythme de "l'arpège" qui parcourt toute cette "harpe" compliquée. (Fig. 3) Dans la première ligne se superposent les claviers (ou les familles) 1 à 4b: c'est à dire

(Fig. 3)



une séquence formée par divers frottements sur des instruments à peaux; une séquence de rythmes plus complexes avec des coups de fouet en l'air, se terminant sur un long ritardando qui mène aux confins de l'inaudible; une troisième séquence, brève, avec une structure rythmique aux gueros sur lesquels on souffle; et enfin une séquence qui va de la moitié de cette partie jusqu'à la fin, avec des combinaisons de bruits de souffle aux flûtes et aux cuivres.

Les familles superposées de la section suivante (deuxième ligne), numérotées de 5 à 9, s'apparentent par des gestes violents communs: ainsi dans la cinquième famille la combinaison des fouets brisés (celles dont a fouetté l'air auparavant); un groupe de rythmes courts obtenus par un nombre plus ou moins important de cordes raclées; une séquence d'entrées craquante des tambours à friction (de petits instruments à peaux traversées par une corde et qui amplifie les bruits de frottements à l'endroit de la fixation). Tous ces événements que j'ai dits violents sont en même temps des événements étouffés: quand on presse sur la corde on ne peut plus avancer ni reculer après le premier coup; le silence qui suit est celui d'un arrêt. La seule attaque qui se distingue délibérément sous cet aspect est celle de harpe dont la caisse résonne encore après le coup noté. (9)

Ces actions violentes sont contrepointées par des réminiscences douces, où l'on retrouve par exemple le geste des peaux frottées sans aucune production de son (8), ou les touches délicates du col legno en ricochet. (6a)

Le point d'orgue qui suit, point collecteur de tant de silence étouffé, est bien entendu plein de musique, pleins d'échos négatifs. En tant que silence des "trous noirs" il est d'une sorte qui diffère de celui empli des attaques inaudibles à la fin de la première section.

Les autres groupements superposés sont plus laborieux à décrire. A la tension du silence violemment étouffé répond l'insertion d'un crescendo, insertion de ce qui est le plus détendu, le plus aisé, de l'orgue et de la guitare électrique, où les kilowatts dispensent l'homme de tout effort physique. Le septième groupe, la séquence des tambours à frictions, se prolonge au-delà du point d'orgue par trois entrées au sein du groupe 10: les accents compressés des cordes combinés aux tenues comme perforées de l'archet reprennent ainsi le son tenu de la guitare électrique frottée à la fixation des cordes.

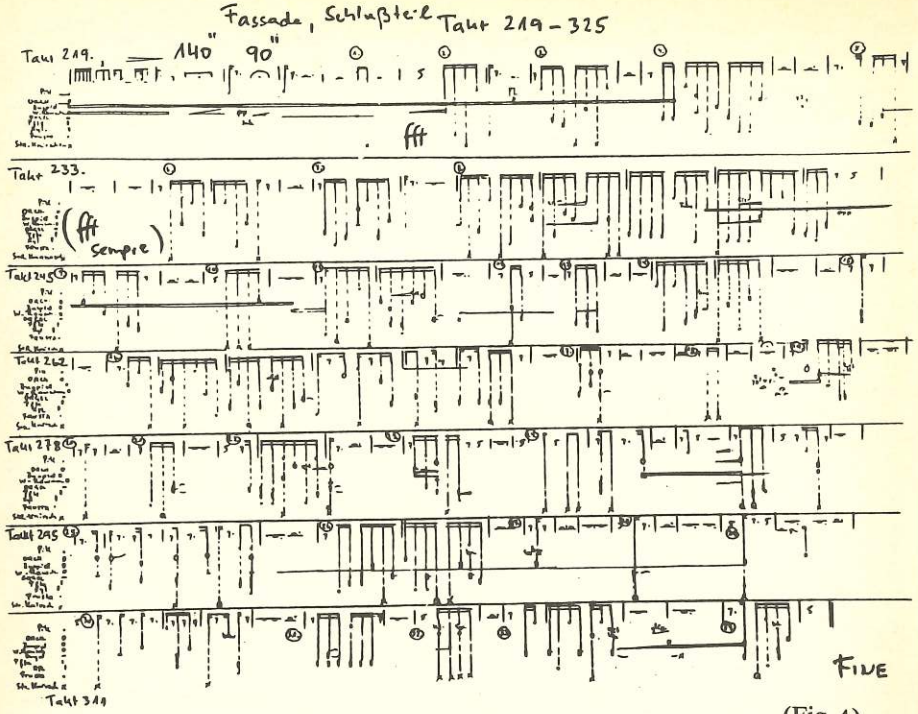
Le groupe 11 est formé par une séquence d'attaques soufflées et qui s'épaississent de plus en plus, depuis le fa aigu du

cor, puis en passant par les entrées staccato d'autres instruments à vent, dont les attaques - surtout pour les cuivres -sonnent de manière tout aussi compressée que les bruits voisins des cordes. Au sein du groupe 12 enfin se rencontrent différents pizzicati, naturels ou inhabituels, comme ceux pincées derrière le chevalet des violons, à la harpe, la guitare, cordes étouffées ou libres, sur les cordes du piano et même celles du tambour à friction, puis sur l'instrument du soliste, l'ektara, sur lequel débute la cadence.

Je mentionne simplement d'autres groupes, comme les combinaisons du guero, de la guitare et de la crécelle étouffées (13b), perforation particulièrement grossière, puis les violoncelles frottant la première corde avec les crins de l'archet divisés (15), enfin le contraste entre une dernière réminiscence des peaux frottées et des flatterzunge au son blanc aux cors, trompettes et trombones. (16) Mais je ne puis ici développer leur rôle complémentaire à l'intérieur de l'image sonore et formelle. Tout l'ensemble décrit ici est à la fois une forme et une sonorité, une structure et en même temps un élément dans la sonorité d'ensemble, dans la forme globale.

Une autre sorte d'expérience d'écoute, avec un matériau comparable, est au centre de l'exemple suivant, extrait de *Fassade,* une œuvre pour orchestre composée en 1973, et que je définis comme une marche secrète: le réseau temporel qui ramasse toutes les structures partielles représente lui-même maintenant un rythme de marche, métriquement simplifié, bien qu'au cours du développement il soit étendu ou bien compressé de manière radicale.

Dans ce réseau temporel sont alors insérés des champs sonores. Comme ceux-ci sont à leur tour des éléments d'agencement qui se superposent, l'effet de marche se perd en partie au profit de rapports polyphoniques qui sont perceptibles. Mais le rythme de marche continue d'agir comme une pulsation secrète. Plus le rythme de marche qui coiffe la structure est étendu, plus les rets du réseau s'écartent, et plus se fait intense la perception pour l'oreille des structures locales; elle pénètre dans des processus qui, en tant que couches de sons rêches, naturelles, ne sont pas véritablement composées, mais seulement rendues visibles. Le cas extrême est fourni par le point d'orgue au début de l'exemple 4; un bruissement enregistré sur bande, qui dure 140 puis 90 secondes, et dont l'escarpement s'intègre soudain dans une perception aiguisée par d'autres structures, tandis que la deuxième piste de la bande, où l'on a enregistré une sorte d'idylle familiale, diffuse des rires d'enfants, des cris etc...



(Fig 4)

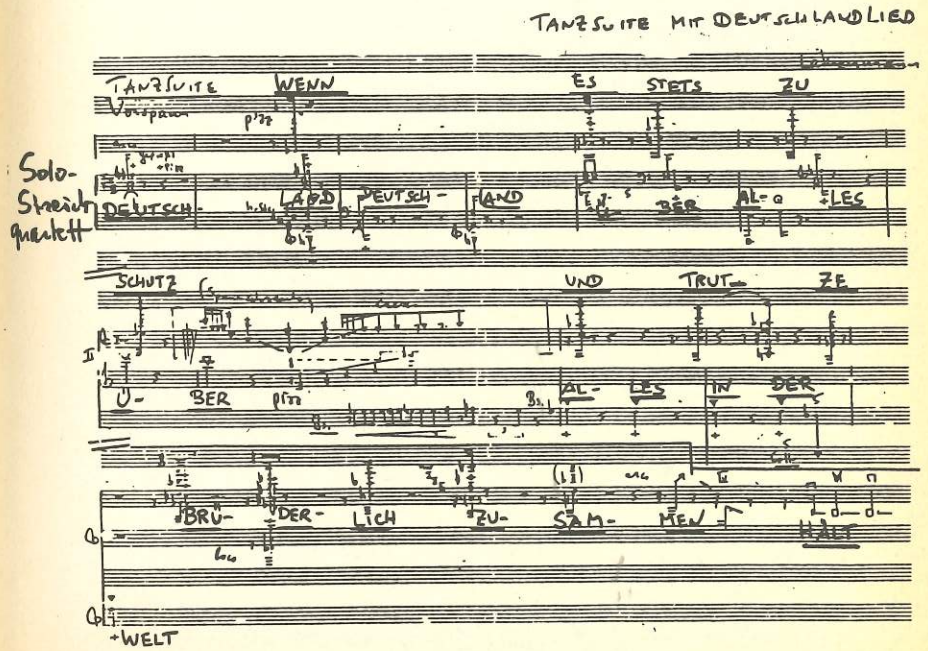
L'autre extrême, c'est la densification radicale du rythme global, en doubles croches qui se suivent en un mouvement brusque, escarpé.

Les différents groupes, familles, claviers entre lesquels oscille ce mouvement de doubles croches, restent toujours clairement définis dans cette partie finale; ce sont tous ce que j'appelle des variantes de tutti: tous les piccolos, tous les pianos, tous les instruments hauts, tous les xylophones, toutes les bandes etc..., bref l'ensemble des éléments que l'on peut regrouper selon une qualité commune (ce qui signifie aussi: tous les orgues électroniques, c'est à dire un seul).

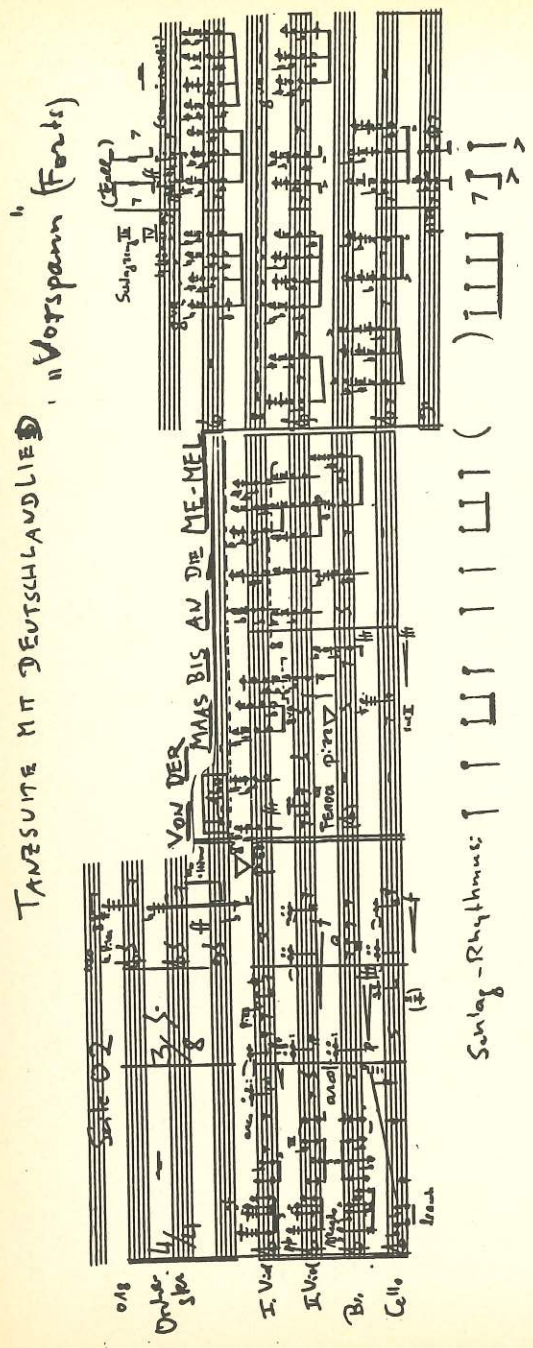
Non seulement l'oreille ne peut enregistrer une sonorité isolée, trop rapide, mais elle ne peut même séparer cette suite de sons, et tentera seulement de se faire une image d'ensemble dans les silences entre les groupes, différenciée, de ce qui défilait. L'oreille est comme aveuglée par la vitesse, la masse, le volume sonore. Dans ces deux cas extrêmes, le point d'orgue, c'est à dire une valeur beaucoup trop longue, et la suite trop rapide d'événements qui s'emballent presque, une expérience structurelle est transmise moins de façon réelle, que de manière hallucinatoire.

Les deux derniers exemples sont tirés de ma *Suite de danses avec hymne allemand*. Le réseau temporel dont j'ai parlé dans l'exemple précédant comme d'un rythme qui coiffait l'ensemble (un arpège structural) est ici régi par des figures rythmiques que nous reconnaissons commes les squelettes d'une expérience familière...

Dans le premier cas (Fig. 5), elle surgit du geste de l'hymne lui-même; celui-ci est développé par une projection temporelle très étendue sur le clavier d'un instrument imaginaire, les pizzicati combinés rigoureusement avec des pressions brusques et très fortes sur les cordes, ou avec des doubles-cordes en pizzicato derrière le chevalet (lignes 2 et 3). Le son fixe constitue là une sorte de coloration des sons et des bruits ''concrets'', des autres instruments dénaturés. Tandis que le premier vers est ainsi épelé sur l'instrument imaginaire, il est transposé deux fois, comme si l'on désaccordait l'instrument alors qu'on en joue, et sans que l'on puisse se fier d'ailleurs aux octaves. De plus, l'instrument lui-même est démonté; la part de bruit qui prédominait auparavant et brouillait la mélodie se réduit



(Fig. 5)



(Fig. 6)

aux simples bruits de la touche que frappent les doigts. La mélodie est reconnaissable, à moins que la perception, de par la superposition du premier vers et de sa propre répétition, ne soit détournée vers le structurel, le ponctuel, et ne saisisse plus la citation.

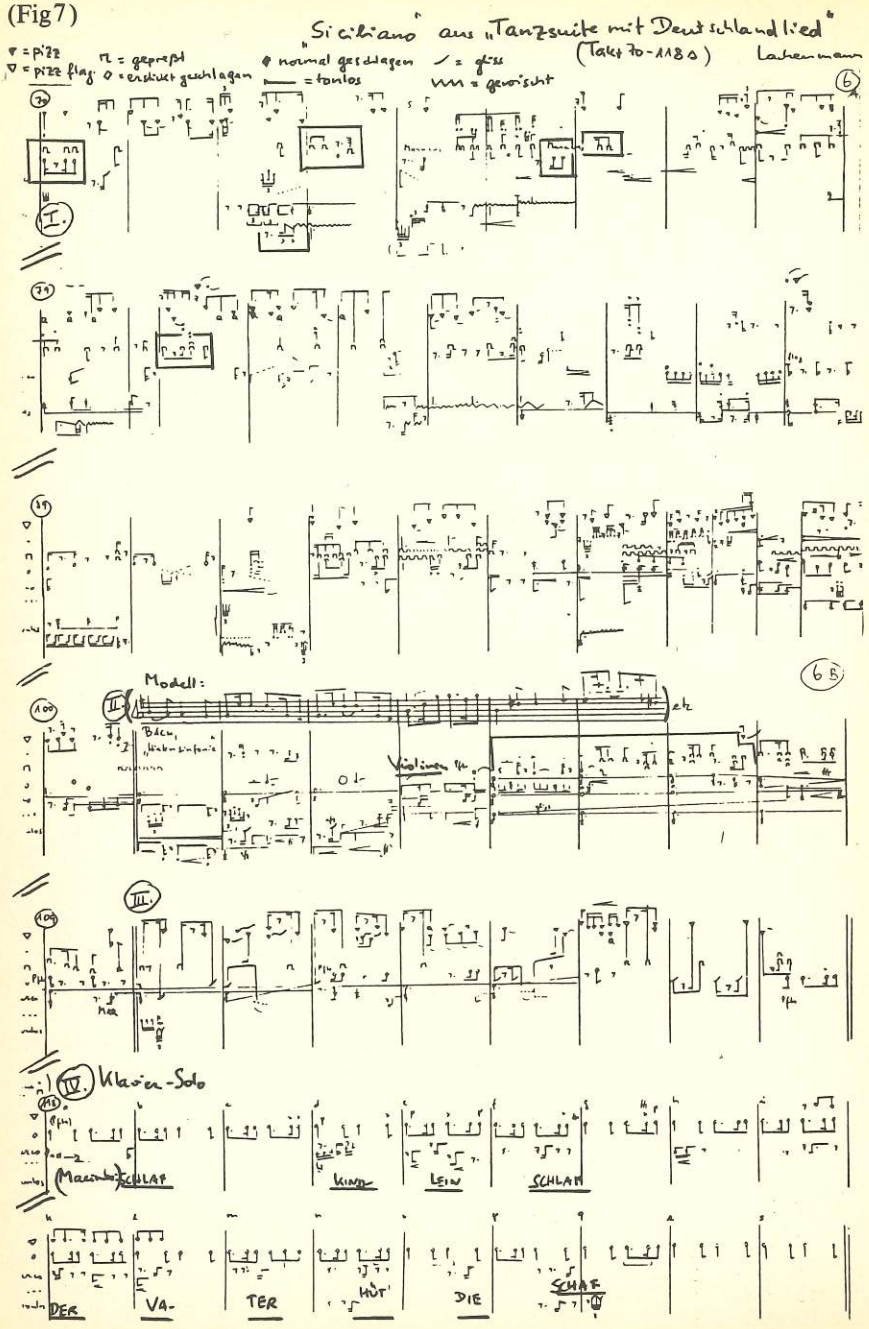
Le deuxième vers, superposé, apparaît, encore plus étendu, sur un second clavier imaginaire, en accords de quatre sons joués pizzicato (1ère ligne) et son échelle se compose d'intervalles qui s'élargissent vers le bas, si bien que les hauteurs d'origine sont déformées et comme bosselées. La répétition dure plus longtemps que le vers original, mais ce second instrument se défait également, et à la fin de la première moitié de la mélodie, sur la dominante, débouche sur un mouvement inaudible de cordes ad infinitum, fait du sur place comme un ostinato - jusqu'à ce qu'un tremblement de nouveau saisisse l'ensemble, crachant comme une explosion la seconde moitié (''Von der Maas bis an die Memel''), rythme familier aux habitués des stades de football (Fig. 6), et se verse enfin dans la valse.

Savoir si tout le monde peut ou non reconnaître l'hymne allemand m'importe moins - à moi qui ne veut pas dire, mais faire - que le fait même de cet emprunt qu'une structure fait à une autre, empruntant son réseau structurel et temporel à une mélodie profondément ancrée en nous et qui ne recèle guère moins de logique que le principe sériel. Le résultat est aussi complexe que l'est toute autre structure pure: un paysage d'impulsions où l'on peut se perdre, mais où l'on sent que nous porte une loi formelle; cette loi, avec toutes ses failles et ses brisures, est celle de l'hymne, avec lequel s'opère ainsi en nous - inconsciemment peut-être -une nouvelle rencontre.

Dans le dernier exemple, la ''Sicilienne'', le réseau temporel est de nouveau déterminé par un élément connu, justement le rythme de cette danse, varié de multiples manières(Fig7)

La description du matériau selon le mode de production du son (insuffisante parce que ''pressé'' ou ''frappé'' peuvent décrire finalement des résultats extrêmement divers) ne suffit pas pour désigner les catégories perceptives qui sont à l'œuvre ici; ce qui importe au moins autant, c'est leur combinaison verticale, par exemple, et surtout les rencontres que forment des figures rythmiques plus ou moins articulées. Ainsi l'ensemble des événements est traversé par une projection (une ''famille'' si l'on veut) de rythmes clairement définis, comme le rythme pointé de la sicilienne, gratté sur une cymbale (par ex. mes. 73, 76, 81, 92), ailleurs

(Fig 7)



par un groupe de pizzicati ou une figure des coups étouffés (mes. 70), puis joué dans la deuxième parite arco par les violons pour une citation de Bach, la musique des bergers de l'*Oratorio de Noël* (mes. 140), jusqu'au solo du piano étouffé qui prédomine dans la quatrième partie (mes. 118 et suivantes).

Ces rythmes ''clos'', définis, s'opposent à des figures qui le sont moins, réparties sur différents instruments qui se relaient, s'opposent d'autre part à des figures ''régulières'' d'une certaine périodicité, et enfin à des actions statiques, tenues, pour ainsi dire des pédales provisoires.

Dans un second temps (à partir de la mesure 101), le tout se cristallise comme ombre d'une musique connue, celle des bergers, déjà mentionnée. Dans la troisième partie (mes. 110) le matériau se réduit à la sonorité des cordes, alors que la mise entre parenthèses des modes de jeu soufflés ou frappés rend efficace la richesse intérieure du paysage de pizzicati (étouffés, en harmoniques, glissando, doubles cordes derrière le chevalet etc...). Restent seuls deux corps étrangers: le grattement de marimba et la seconde la plus haute du piano, étouffée. Celle-ci se fait centre de la quatrième section (mes. 118), auquel la musique se réduit peu à peu, avec le contrepoint intermittent des solistes et du marimba frotté. Dans cette focalisation totale sur le registre le plus haut du piano s'ouvre de nouveau un monde perceptif extrêmement différencié par l'accentuation toujours variée d'une même sonorité et son étouffement simultané, sa ''pédalisation'', avec un étagement nuancé d'échos que l'on ne peut simplement ''composer'', mais qu'il faut mettre à nu en enlevant, en assourdissant tout ce qui pèse sur lui.

Et ainsi ces sections de la ''Sicilienne'' offrent en même temps la réduction croissante d'un matériau et l'élargissement progressif d'une perception différenciée. Celui qui fixe dans un paysage compliqué un seul arbre y découvre de nouveau un ''paysage'' infini, et s'il se concentre alors sur une seule feuille, d'autres horizons - de la vue et de la pensée - s'ouvriront, et un angle de vue donné éclairera un autre de manière nouvelle.

Dans la suite du morceau (non reproduit ici), la musique ainsi enrouée retrouve une voix joyeuse, se hasarde même à une petite danse; mais le rythme de sicilienne qui l'avait déclenchée se décompose, s'émiette jusqu'à la mesure à quatre temps du ''Capriccio'' qui s'enchaîne. S'y poursuit - à un stade où la surabondance de couleurs produit de nouveau une nuance grise - la projection déterminée par la dia-

lectique entre élargissement perceptif et réduction matérielle.

Possibilités et difficultés de l'écoute - je ne m'en suis pas tenu à mon sujet, certain que mon sujet ne s'en tiendra pas à moi. Il se posera avec chaque nouvelle œuvre, mais avec toute œuvre traditionnelle aussi bien, et nous lancera un défi lors de chaque nouvelle rencontre musicale.

Peut-être que ce paradoxe - se libérer en pénétrant dans la gueule du loup, se libérer d'un moi lié, happé par la société - est un problème qui m'est particulier; mais c'est lui, je crois, qui permet de montrer l'interdépendance des difficultés et des possibilités de l'écoute, qui, justement, est celle aussi de la pensée, du sentiment, de la connaissance, de la communication dans tous les domaines.

L'une des clefs permettant de pénétrer ce qui est à la fois connu et de nouveau inconnu me semble être cette conception de la structure que j'ai esquissée - et peut-être illustrée de manière un peu partielle: la musique comme ensemble d'agencements, arpège déroulé sur instrument imaginaire où la forme et le son se fondent l'une dans l'autre, et se déterminent de manière nouvelle: comme ce paysage que la perception doit explorer et dans lequel nous reconnaissons en même temps les hiérarchies comme pouvant être niées, brisées, défaites; pour nous reconcilier peut-être avec elles à partir d'une liberté nouvellement conquise et sans nous y soumettre de nouveau.

Le moment perceptif unique mis à nu par une telle flexion, une telle rupture structurelle, ce moment demeure une énigme. Il est lui-même structure et peut se révéler comme une compostion de structures; il est le produit de toutes les structures qui agissent au fond et lui ont donné naissance, mais en tant qu'élément d'une œuvre demeure ambivalent: objet métamorphosé, qui renseigne sur les structures d'où il provient. Tout cela sont des réalités auxquelles nous réagissons, inconsciemment ou consciemment, avec nos sentiments lors d'une écoute. Et en ce sens je pense qu'il n'y a pas de musique que l'on ne "comprend" pas d'emblée.

Ma définition de la beauté comme "refus de l'habitude" peut certes apparaître comme d'autant plus provocante qu'elle ne supprime guère ce concept de manière masochiste, ou morale, ou calviniste, mais l'assume au contraire avec toutes ces vertus de pureté, de transparence, d'intensité, de richesse, d'humanité: mais au point justement ou bien des conservateurs de la culture occidentale pensent devoir s'altérer parce que tout cela les importune.

Et il s'agit ainsi non d'une musique qui déplore le cours du monde par quelques grattements, ni qui se réfugie dans un exotisme sonore, mais d'une musique qui au fond rend notre perception sensible et sensible à elle-même, à sa propre structuration. Elle tente de surcroît d'aiguiser notre esprit pour ces structures en nous et autour de nous qui font réagir la musique. Une musique, partant, qui ose l'aventure de définir encore une fois, et dans les conditions nouvelles d'une absence de langage, l'idée de beauté - avec l'espoir beethovenien que ce qui vient du cœur, le langage fît-il défaut, y retourne.

Helmut Lachenmann

(traduit de l'allemand par M. Kaltenecker)

CATALOGUE DES ŒUVRES

(toutes les œuvres sont éditées chez Breitkopf & Härtel)

• *Cinq Variations sur un thème de Schubert,* pour piano (1957) • *Rondo* pour deux pianos à quatre mains (1957) • *Souvenir* pour 41 instruments (1959) • *Due Giri* pour orchestre (1960) (manuscrit) • *Tripelsextett* (1960) (manuscrit) • *Cinq strophes* pour 9 instruments (1961) • *Wiegenmusik* pour piano (1963) • *Introversion* I pour 6 instruments (1963) • *Introversion* II pour 6 instruments (1964) • *Szenario,* musique électro-acoustique (1965) • *Trio à cordes* (1965) (Edition Modern) • *Intérieur* I pour un percussioniste (1966) (Edition Modern) • *Trio fluido* pour clarinette, alto et marimba(1966) • *Consolation* I pour douze voix et quatre percussionistes (1967) • *Consolation* II pour seize voix mixtes (1968) • *temA* pour flûte, soprano et violoncelle (1968) • *Notturno* pour orchestre et violoncelle solo (1968) • *Air* pour grand orchestre et percussion solo (1969) • *Pression* pour violoncelle solo (1969) • *Guero* pour piano (1970) • *Dal niente* pour clarinettiste (1970) •*Kontrakadenz* pour grand orchestre (1971) • *Gran Torso* pour quatuor à cordes (1972) • *Klangschatten - "mein Saitenspiel"* pour 48 cordes et trois pianos de concert (1972) • *Fassade* pour grand orchestre (1973) • *Schwankungen am Rand* pour cuivres et cordes (1975) • *Accanto* pour clarinettiste et orchestre (1976) • *Salut für Caudwell* pour deux guitaristes (1977) • *Les Consolations* pour 16 voix et orchestre et 6 bandes (1967/68 - 1977/78) • *Tanzsuite mit Deutschlandlied* pour orchestre et quatuor à cordes (1980) • *Ein Kinderspiel,* 7 petites pièces pour piano (1980) • *Harmonica* pour grand orchestre et tuba solo (1983) • *Mouvement (- vor der Erstarrung)* pour ensemble instrumental (1984) • *Ausklang* pour piano et orchestre (création prévue pour avril 1986)

BIBLIOGRAPHIE SELECTIVE

(Pour une bibliographie détaillée, voir *Neuland* N° 1, 1980, et N° 2, 1981/82, *Literatur zu H. Lachenmann,* par Herbert Henck)

Articles de Helmut Lachenmann:

• "Nono, oder Ruckblick auf die serielle Musik", in *Luigi Nono, Texte und Studien zu seiner Musik,* Zürich, Atlantis, 1975
• "Zum Verhältnis Kompositionstechnik - gesellschaftlicher Standort", in *Bericht über den ersten internationalen Kongress fur Musiktheorie Stuttgart,* Stuttgart, 1972
• "Die gefährdete Kommunikation", in *Musica* N° 28, 1974
• "Antworten", in *Mahler, eine Herausforderung* par Peter Ruzicka, Wiesbaden, 1977
• "Vier Grundbestimmungen des Musikhörens", in *Neuland* N° 1, 1980
• "Affekt und Aspekt", in *Neuland* N° 3, 1982/83
• "Hören ist wehrlos - ohne Hören", in *Musik Texte* N° 10, juillet 1985
• "Musik als Abbild vom Menschen", in *Neue Zeitschrift für Musik,* Novembre 1985

Sur Lachenmann

• *Revue musicale suisse,* Novembre/décembre 1983, dossier Lachenmann: articles de W. Kunold, Luigi Nono, C.-H. Bachmann, Lachenmann, M. Sphalinger, H. Danuser, et la traduction française de l'article "Vier Grundbestimmungen...".

DISCOGRAPHIE (disques disponibles)

• *Air,* Schallplattendokumentation Zeitgenössischer Musik, édité par le Deutscher Musikrat, coffret N° 5, Harmonia Mundi 1015
• *Tanzsuite mit Deutschlandlied,* Schallplattendokumentation Zeitgenössischer Musik, coffret N° 10, Harmonia Mundi 1028
• *Accanto, Consolation I, Kontrakadenz,* Wergo 60122
• *Mouvement (- vor der Erstarrung),* Harmonia Mundi 713 D

PRESENCE DE JOHN CAGE

On n'avait pas trouvé depuis longtemps en France telle concentration d'événements cagiens - pas depuis ce concert mémorable de 1982 au théâtre du Rond-Point à Paris qui célébrait les soixante dix ans du compositeur, en même temps que son accession au grade de Chevalier des Arts et des Lettres. En janvier et février dernier, trois manifestations fêtaient le météore subversif: les Manca à Nice, où Gérard Fremy et Bernard Geyer donnaient l'intégrale de l'œuvre pour deux pianos (préparés ou non); l'Opéra de Paris qui présentait une reprise du ballet de Merce Cunningham *Un jour ou deux* sur une musique de Cage: *Etcetera* et enfin une journée entière consacrée à la musique de Cage à l'Ecole Nationale de Musique du Blanc-Mesnil.

Cet engouement en trois points a clairement mis en valeur cette sérénité cagienne à laquelle les vieilles agitations d'avant garde nous empêchaient probablement d'adhérer. Bénéficiant aujourd'hui d'une sorte de recul, de dégagement, la musique de Cage sonne différemmment, sans plus de vocation au scandale, résolument *peacefull* comme Cage la revendique.

ETCETERA

La collaboration désormais légendaire de Cage et de Cunningham donnait à l'Opéra de Paris, le 31 janvier, une nouvelle preuve de sa vitalité subversive. Dans *Un jour ou deux,* l'invariant remarquable du tandem est maintenu: indépendance absolue du déroulement musical et chorégraphique -une entente tacite longuement éprouvée et une durée convenue: 1 heure 12. La partition de Cage dévoile un microcosme volontier symbolique qui se donne quelques lois miniaturisées pour gérer ce flux de silence et de hasard déroulé sous les figures presque classiques du ballet de Cunningham. 1er élément: une bande diffusée à faible niveau pendant la durée du ballet - "sons de campagne" enregistrés en temps réel pendant la composition de l'œuvre (oiseaux, aboiements lointains, avions). Voici qui signifiera la nature. 2e élément: les musiciens tapotent sur des

boîtes d'archive, lisant la traduction neumée d'une sorte de carte stellaire. Voici-là une trame à peine issue du silence, délicatement informe, striée bientôt de petites incursions instrumentales, et qui représente, selon Cage, la société (clés à prendre avec grandes réserves). Trois chefs président au 3e élément qui n'est fait alors que du bon vouloir des musiciens qui peuvent venir, ou non, occuper les quelques sièges disposés au devant de la fosse. Variation sur le jeu des chaises musicales: chaque chef ne peut commencer à battre les quelques séquences minimalement prescrites en quoi consiste la musique que lorsque ses chaises sont toutes occupées. Ce jeu du vouloir et du mouvement représente - toujours selon Cage - le *self-employed-man.* Marius Constant - assisté de Philippe Nahon et de François Boulanger - apparemment destitués de leur pouvoir, ont dû travailler durement contre la convention, cette crainte du vide et du silence que les musiciens souvent conjurent par une distance de jeu, ou une ironie qui, à la concentration près, conviendrait exactement à cette musique. A peine réalisaient-ils sans faillir l'injonction de leur chef "marchez comme des évêques!".

LE NON-STOP DU BLANC-MESNIL

Le 2 février 1986 - un dimanche - grand marathon cagien à l'Ecole Nationale de Musique Erik Satie du Blanc-Mesnil; journée menée rondement par Martine Joste et Philippe Piguet sous la houlette de Fernand Vandenbogaerde, le directeur du Conservatoire. De quinze heures à vingt-trois heures, sept concerts donnant à entendre une majeure partie de l'œuvre de Cage. Dans le cercle presque convivial de cette après-midi, la musique de Cage avait enfin le temps de développer une sorte d'arôme que les interpolations, les fragmentations du concert habituel briment le plus souvent. Il faut retenir la merveilleuse interprétation des *Music of changes* par Martine Joste qui, outre une belle précision, une extraordinaire maîtrise du temps cagien, montrait une rare sérénité dans les facéties instrumentales -quelle intrépidité à refermer si rapidement le couvercle au risque de s'y prendre les doigts! Quel plaisir de réentendre là *Amores* - avec un piano si bien préparé - la *Suite for toy-piano* jouée par des enfants! Une voix ponctuait la douce dérive. Une voix qui chantait même, avec cette "décantation" légère qui convient à la lyrique cagienne.

Pourtant, quel son rend tout ceci aujourd'hui, qui fut si agité, si radical il y a peu? Surpris dans cette belle continuité, ces postes de radio, ces vis, ces clapets, ces glouglous dans l'eau prennent une sorte de netteté, d'évidence dont on ne sait dire si elle procède du triomphe d'un langage ou d'une mythologie.

G.P

NICOLAS BACRI: 2e QUATUOR

Le 10 mai prochain, dans le cadre des "Perspectives du XXe siècle", le *2e Quatuor à cordes* de Nicolas Bacri sera donné à Radio France. Bacri est né en 1961, il a étudié au Conservatoire de Paris avec Michel Philippot, Serge Nigg, Claudine Ballif et Marius Constant. En 1983, il a obtenu son Prix de composition, et une bourse de deux ans à la Villa Médicis à Rome.

Son catalogue comprend actuellement une quinzaine d'ouvrages; le *2e Quatuor* publié aux éditions S.E.M.I/peer southern, a été achevé en 1982. Il s'agit d'une suite de cinq pièces, et qui forment son opus 5.

Nicolas Bacri: "J'ai voulu, dans ces pièces, éprouver un certain type d'organisation, et explorer tout le parti que je pouvais en tirer. Ainsi dans la première pièce, il y a un type d'écriture par instrument; ces types sont superposés au début et on les retrouve à la fin, mais renversés: celui affecté au violon se trouve au violoncelle etc. Ces types sont: des accents en doubles cordes avec une pulsation régulière en quintolets; des figures de cinq notes articulées par des pizzicati; des tenues en tremolos; une mélodie très libre, très lyrique, expressive, au violoncelle. On a ainsi l'impression de pulsations différentes, alors qu'il n'y a pas de superposition de tempi différents. La structure se constitue par l'envahissement progressif des différentes sections par un seul de ces types d'écriture exposés, qui évince les autres et s'étend à l'ensemble du quatuor.

Dans la seconde pièce il y a cinq types d'écriture, répartis tour à tour sur tous les instruments: une tenue que vient soutenir une autre tenue, à intervalle rapproché, et qui aboutit sur un accent en pizzicato; puis des figurations rapides *sul ponticello;* un accord qui se forme peu à peu; des accents forts en doubles cordes; enfin, des glissandi. Ces cinq types constituent un ensemble thématique qui va être varié cinq fois et allongé dans le temps.

Naturellement, ce que ce processus pourrait avoir de trop mécanique est brouillé par des ruptures, des passages imprévisibles, ou encore les codas: elles ont une fonction de contraste avec le corps des morceaux, en rompent la trajectoire. Dans celle de la première pièce, on entend les cinq types d'écriture simultanément, mais les hauteurs sont gelées et la densité des événements diminue. La coda du dernier mouvement est très longue au contraire, intense, répétitive, presque exagérée, et fonctionne comme coda du quatuor entier.

Dans la quatrième pièce, j'ai essayé de voir jusqu'où je pouvais aller avec le processus d'alternance exposé dans la seconde pièce, en éprouver les limites; j'ai voulu montrer, à l'intérieur même de l'œuvre, que ce processus pouvait verser dans l'académique si le compositeur considérait ce genre de modes d'organisation comme assez puissant pour se suffire à lui même, niant la nécessité de rechercher une certaine unité d'écriture.

Pour faire cette "expérience" j'ai donc pris quatre types d'écriture qui sont juxtaposés, sans prendre aucun soin pour les relier; j'ai fait appel à "l'anecdote" en prenant des éléments très connotés, comme par exemple un fragment de

musique répétitive, ou une sorte de récitatif du violoncelle solo. Evidemment, il fallait que cette "mise à l'épreuve" ait un sens par rapport à l'œuvre. Nunes nous disait: "Il faut se rendre compte que l'on ne fait pas seulement sa musique, mais *la* musique." Une démarche personnelle doit prendre un sens par rapport au résultat, pas seulement par rapport à la problématique de départ.

Je distingue toujours la structure de la forme; la structure est hors-temps, elle est la matrice, la possiblité d'une ou de plusieurs formes: elle en est la mise en place, comme disait Webern. La forme peut brouiller la structure ou la rendre évidente: ainsi, dans la première pièce, au moment où l'un des types d'écriture est étendu à l'ensemble des instruments, le climax est interrompu par un grand silence, puis, au lieu d'un événement contrastant, on répète: il y a là une *insistance* qui souligne une charnière de la forme. Ce qui caractérise la musique occidentale, c'est qu'il ne s'agit jamais, pour l'auditeur, de reconnaître la structure d'une œuvre, mais de sentir qu'elle est structurée; il y a toujours possibilité de deux lectures, l'une sensible, l'autre intellectuelle (partition en main), ce qui implique la possibilité d'une métamorphose de l'écoute.

C'est là qu'intervient aussi ma distinction entre contenu et impact. L'impact, c'est le "direct" de l'œuvre, son aspect extérieur, sa puisssance de suggestion, mais il faut sentir qu'il est une résultante. Le contenu est la conséquence d'une expérience antérieure, liée à une chaîne de raisonnements qui fonde la pensée profonde de l'œuvre. Ainsi, dans le *2e Quatuor,* le travail sur l'impact découle de celui sur le contenu, qui est très clairement mis en lumière; dans mon *3e Quatuor* au contraire, le travail s'effectue davantage sur l'impact, sur la variété des couleurs instrumentales. Ce qui est nécessaire, c'est que ces deux aspects soient toujours justifiés de manière organique, et reliés entre eux.

Propos recueillis par
Martin Kaltenecker

QUATUORS A CORDES DE GIACINTO SCELSI

Intégrale des cinq Quatuors à cordes de Giacinto SCELSI par le Quatuor Arditti. Académie de France à Rome, 12 décembre 1985.

Nous étions quelques parisiens à avoir fait spécialement le voyage pour ce concert de la Villa Médicis en hommage à Henri Michaux, où les Arditti donnaient l'intégrale des Quatuors à Cordes de Giacinto Scelci; des Allemands, Suisses et Anglais s'étaient aussi déplacés, mais de Romains on ne vit que quelques amis du maître. Il est vrai que la Villa Médicis, célèbre en France, n'est guère connue à Rome au-delà de *Trinita dei Monti,* et que l'œuvre de Scelsi est imperturbablement ignorée par ses compatriotes. C'était pourtant l'occasion d'entendre une exceptionnelle synthèse de son œuvre depuis le *Premier Quatuor* de 1944, encore sériel, jusqu'au *Cinquième* dédié à la mémoire de son ami Henri Michaux, œuvre d'un compositeur octogénaire, et donné ce soir là en création mondiale.

On a dit de la musique de Giacinto Scelsi qu'elle est prophétique pour avoir annoncé toutes les recherches sur le timbre de ces quinze dernières années; mais elle l'est aussi malheureusement pour être ignorée dans son pays. Si Scelsi est un prophète, seules la France et l'Allemagne l'ont reconnu. Et même là, Gérard Grisey, Tristan Murail, Hugues Dufourt, Michael Lévinas, ou d'autres, en affirmant leur dette envers lui, en soulignant son rôle de précurseur dans cette attitude vis-à-vis du son, à la fois exploratrice et respectueuse, ont peut-être trop insisté sur une dimension de sa musique, et pris pour essentiel ce qui n'est qu'épiphénoménal. Voulant renouer avec une dimension sacrée de la musique, qui selon lui se perd avec la naissance de la polyphonie, il renonce à cette dernière et dès lors doit lui suppléer par d'autres niveaux d'organisation musicale. Scelsi saute à pieds joints par dessus sept siècles de musique occidentale, et dans l'Ecole de Notre-Dame où la plupart voient la naissance de l'art européen il reconnait, lui, le germe d'un intellectualisme qui ruinera à terme toute expression de la ferveur religieuse, et fera de la musique un art nécessairement profane. On ne peut l'insérer dans l'évolution musicale de ce siècle, et lui faire jouer contre son gré un rôle dans une histoire dont il s'est si soigneusement exclu, même si, ancien compositeur sériel (technique à laquelle il renonça silencieusement dès les années 50), il annonce la "musique spectrale" des compositeurs de l'Itinéraire. Sa recherche sur le son, que l'on explique par l'esthétique et l'histoire immédiate, relève en fait d'une mystique et d'un court-circuit historique. Sa généalogie est elliptique.

En même temps que les compositeurs sériels, Scelsi découvrait de nouveaux niveaux d'organisation musicale. L'attaque du son, son entretien, sa dynamique, son timbre, qui de tous temps furent dépendants des hauteurs, de l'harmonie et du rythme, et souvent laissés à la discrétion de l'interprète, acquièrent avec lui un statut égal à ces derniers et dès lors peuvent faire l'objet d'un développement "mélodique". Mais si l'on assiste dans son œuvre, comme dans le sérialisme généralisé, à une déhiérarchisation des paramètres qui forment le son - seul point commun de toutes les révolutions musicales de notre siècle -, celui-ci reste une entité insécable. Certes toutes ses composantes sont d'égales valeurs dans la conduite du développement, mais elles ne sont pas néanmoins susceptibles d'un traitement indépendant, a fortiori d'un traitement uniformisé et combinatoire. Son approche du son est plus sensuelle qu'intellectuelle. Traités polyphoniquement dans le sérialisme généralisé, les paramètres de la matière sonore le sont harmoniquement chez Scelsi, fusionnant au sein du phrasé.

J'ai longtemps considéré, de manière un peu réductrice me semble-t-il aujourd'hui, que la musique de Scelsi était essentiellement cela: une recherche sur le timbre, une variation infinie des articulations du son, de ses attaques, ses intonations, son grain, ses harmoniques, de l'ampleur des tessitures, des dynamiques, ou de la densité de la matière sonore: de tout ce qui constitue la vie interne du son, les mouvements secrets de la couleur instrumentale, les plus infimes inflexions du phrasé, et qui jusqu'à lui n'avaient pas encore été consciemment exploités. A pouvoir ainsi écouter lors de ce concert, dans leur indispensable successivité, ses *Deuxième, Troisième* et *Quatrième Quatuors* com-

posés entre 1961 et 1964, on percevait combien la hauteur n'est plus qu'une valeur parmi d'autres, qu'elle n'est plus ce par quoi, avant tout, sa musique est organisée. Les premières mesures du *Quatrième Quatuor* sont à ce sujet parfaitement démonstratives. C'est une longue tenue sur un do, joué par le trio des violons et de l'alto, mais qui nécessite pas moins de deux portées par instrumentiste pour être notée, tant Scelsi varie les modes d'attaque et d'entretien de cette seule note dans des nuances qui vont du *PPPP* au *P.* Le jeu sur les hauteurs est réduit ici, comme dans les *Quatre Pièces pour Orchestre sur une seule note* de 1959, à des inflexions de micro-intervalles qui n'ont pas de significations prises isolément, mais sont comme une *intonation de la phrase musicale.* Intonation et non mélodie, car le modèle de cette musique est celui de la parole où les variations de hauteurs ne sont pas pertinentes, et viennent seulement souligner un sens tout entier contenu dans l'enchaînement des phonèmes. Ceci n'est vrai qu'au niveau des phrases considérées isolément, mais la forme générale des pièces de Scelsi repose toute entière sur l'évolution des hauteurs. Ses œuvres sont souvent de longs crescendo de dynamique et de densification harmonique qui ne se résolvent qu'à la fin. Mais là encore l'évolution harmonique, établissant progressivement une tension unidirectionelle et sans rupture, peut être comparée au discours de l'orateur qui force peu à peu sa voix, et monte en tessiture.

Donc la musique de Scelsi ne se joue pas, elle se déclame: c'est une incantation. Au-delà de la nouveauté de son langage elle est comme une prière très ancienne. Il me semble que les Arditti rendent parfaitement cette dimension des *Quatuors* de Scelsi, alliant l'exactitude et la ferveur. A les écouter, le double paradoxe dont procède sa musique devient évident. Musique sacrée s'exprimant dans une forme profane et au travers d'une recherche sur le son qui chez tout autre suffirait à justifier l'œuvre. Musique expressive où les nuances d'expression ne relèvent plus du pathos mais sont la base même de la syntaxe.

Son *Cinquième Quatuor,* écrit plus de vingt ans après le *Quatrième,* est le plus court de tous et le plus dépouillé. D'après Harry Halbreich, ce serait la recomposition de *Aitsi,* œuvre pour piano amplifié qui date de 1975, et force est de constater qu'il diffère totalement des trois précédents (comme eux-mêmes différaient du *Premier*). C'est une œuvre étale, constituée de quarante-trois accords partant d'un Fa et y revenant au terme d'un parcours presque sans tension. Il n'est pas animé par ce long crescendo d'intensité et de densité harmonique culminant peu avant la conclusion, cette forme en arche excentrée, si caractéristique, et dont je parlais à l'instant. L'égalité de son discours fit que je n'ai pu apprécier ce quatuor à l'égal du *Troisième* ou du *Quatrième.* Il me semble qu'il lui manque la lente dramatisation de la progression musicale par laquelle Scelsi nous envoûte peu à peu, empêchant toute conscience, tout détachement, toute vision globale, focalisant notre écoute sur le son en train de vivre sa vie corpusculaire, jusqu'à ce que, emporté par ce courant ascendant, nous entrions véritablement en extase, transporté hors de nous au sein de la musique. Mais peut-être est-ce justement à cause de l'ivresse née de l'écoute de son *Quatrième Quatuor* que je n'ai pu goûter la sérénité du dernier.

Quoiqu'il en soit il faut aller l'entendre le 13 juin prochain au Centre Georges

Pompidou, puisqu'à l'initiative de l'Itinéraire, les Arditti reprennent cette intégrale des Quatuors de Scelsi, et qu'au même concert, *Chukrum* composé en 1963 pour orchestre à cordes sera donné en création mondiale par l'Ensemble Itinéraire et l'Orchestre des Etudiants du Conservatoire de Paris.

M.T.

UNE SEMAINE DE MUSIQUE CONTEMPORAINE FINLANDAISE. 15-21 FEVRIER 1986

La première édition de la Biennale de Tampere (200 kms au nord d'Helsinki) exclusivement réservée à la musique contemporaine finlandaise a séduit par son dynamisme et par la qualité de sa programmation. Un des principaux rendez-vous, en dehors de celui fixé par l'excellent ensemble de chambre *Avanti* fut consacré aux Finlandais de Paris par Tuija Hakkila (piano) et Anssi Karttunen (violoncelle). Une œuvre de Jouni Kaipainen qu'ils interprétèrent en duo mérite une attention particulière.

Les *Trois morceaux de l'aube* "composés en 1980-81 constitueraient le terrain idéal d'une analyse uniquement fondée sur les différents types d'énergie mis en œuvre. Energie mécanique (écho d'une musique répétitive entretenue machinalement par le piano), énergie cinétique (élargissement progressif de micro-intervalles développés par les glissandi chroniques du violoncelle), énergie interne (née de l'interaction de séquences actives et inertes aux deux instruments) s'entrechoquent pour modeler une vaste matière adoptant la rupture comme principe directeur. On pourrait aussi y déceler une énergie physiologique déterminée par les "variations sur une idée dadaistique de la forme" que le compositeur a conçu comme échos personnels de la poésie de René Char. Enfin l'étude de l'énergie nucléaire régissant l'harmonie par le timbre serait particulièrement tentante dans le deuxième des trois "morceaux" *(Mirage)* pour lequel Kaipainen recommande une minutieuse préparation des deux instruments.

Du concert de musique sur bande présenté dans le cadre original d'un planétarium, on retiendra, en premier lieu, le déjà célèbre *Jardin secret* de Kaija Saariaho, réalisé à l'Ircam. Expression concentrée d'un gigantesque métabolisme, *Jardin secret* s'inscrit entre deux lignes de fuite, l'une tendant vers le raffinement par grossissement des détails, l'autre vers l'étoffement par extension ou stratification de tous les événements. Guidé par un réel sens de la variation de vitesse, ce parcours privilégié entre le tout et les parties distille un imaginaire en apparence intarissable. La découpe des *Trois images du son* d'Otto Romanowski témoigne d'une maitrise des moyens électro-acoustiques par une pensée instrumentale quelque peu traditionnelle. En dehors de ces produits de

l'ordinateur il convient de mentionner deux expériences aux points de départ plutôt anecdotique. *"... tu offris un soleil jaillissant de la mer..."* de Tapio Nevanlinna consiste en un traitement somptueux d'un matériau concret très réduit, et rappelle à certains égards *Variations pour une porte et un soupir* de Pierre Henry. *Un concert dans lequel je m'endormis la conscience coulait* fut la seule œuvre à utiliser véritablement un dispositif audio-visuel. Partant de la confrontation d'une situation banale (l'amorce d'un concert avec applaudissements et accord d'instruments) à une musique électronique indépendante, cette pièce d'Usko Meriläinen donna autant à entendre qu'à voir, ce qui dans le contexte du planétarium n'est pas peu dire!

Je prendrais volontiers la rencontre entre l'accordéoniste Matti Rantanen et le claveciniste Jukka Tiensuu comme symbole de cette Biennale. En effet, l'insolite d'une telle association correspond totalement à la recherche du non-conventionnel ayant dominé l'ensemble de la programmation. D'autre part, l'extrême diversité des styles représentés dans ce concert rejoint également le caractère "ouvert" de la Biennale. Jukka Tiensuu, présent tant comme interprète que comme compositeur, a lui aussi séjourné à Paris. *Aufschwung* écrit en 1977 constitue un des sommets du répertoire contemporain de l'accordéon. Matti Rantanen, raffiné et précis dans les sections d'une écriture pointilliste, puissant et inspiré dans le parcours aléatoire, affirma la maturité d'un instrument encore trop méconnu. *Alone* d'Erkki Jokinen, investigation expressionniste du potentiel de l'accordéon, apparut comme l'approfondissement maximal d'une des zones traversées par Tiensuu: la construction tachiste. *Minos* pour clavecin d'Anneli Arho semble appartenir au même univers multidimensionnel qu'*Aufschwung*. En revanche *Energien* d'Erik Bergman, représentant de l'avant-garde finlandaise depuis 1945, procède d'une seule recherche, celle de l'accord entrevu commme une masse martelée, dégrossie, étirée en arpège ou en trilles dans une prodigieuse démonstration de virtuosité.

Le soin de clôturer la Biennale revint au grand orchestre. Un an après sa création, la *Sinfonia* de Kaipainen produit toujours l'impact d'une œuvre de maturité dans laquelle les fondements de l'écriture relevés à partir des *Trois morceaux de l'aube* réapparaissent transcendés par une conception du rythme relevant de Stravinsky et dans un chatoiement de timbres très original (emploi pertinent d'un piano électrique). *Visions and whispers* de Meriläinen présenté en création mondiale conditionne une écoute attentive de ce qui entoure les notes. Ce concerto pour flûte en un seul mouvement manifeste l'intérêt du compositeur pour le geste de l'instrumentiste. Celui-ci accompagne presque physiquement chaque fragment musical qu'il engendre, du souffle premier à sa dilution graduée dans l'orchestre. Aulis Sallinen est un cas particulier. Auteur de trois opéras à succès, il semble avoir toujours fait une double fixation sur son œuvre et sur celle de Sibelius. Sa cinquième symphonie, *Washington mosaics* confirme cette orientation et fut une des rares concessions à une musique sans surprises d'une Biennale pleine d'imprévus.

Pierre Gervasoni

QUOI? QUAND? COMMENT? LA RECHERCHE MUSICALE

(Ed. Christian Bourgois/ IRCAM - 300p. 90F)

En février 1983 se tenait à l'IRCAM un séminaire sur le "concept de recherche musicale". Les exposés qui furent présentés ont fait l'objet l'année dernière d'une publication; j'en retiendrai les contributions suivantes qui m'ont le plus vivement intéressé:

• Pour Carl Dahlhaus la théorie musicale passe, depuis le 20e siècle, par l'analyse des œuvres sans pour autant s'y épuiser: plus que jamais s'affirme selon lui "l'importance croissante de la réflexion" (85) et la nécessité "d'assumer la tâche d'une pensée de la pensée musicale" (85). Dahlhaus attache une importance particulière à la séparation entre acoustique et musique de sorte que "La nature du matériau et de la perception humaine (...) ne prescrit jamais en détail ce que l'on peut ou ce que l'on doit composer. C'est une erreur de croire que l'on peut déduire des règles de composition de phénomènes comme celui de la série des harmoniques" (76)

• Fred Lerdhal reprend la théorie générative de la musique tonale qu'il a conçue avec Ray Jackendoff. On est un peu étonné quand l'auteur déclare qu'il "considère la théorie musicale comme une branche de la psychologie" (107); d'où l'inévitable pont-aux-ânes de l'inné et de l'acquis (108). Il faut relever que ce genre de surprise est répété dans ce recueil puisque les références scientifiques mises en avant dans les différents textes, lorqu'elles échappent à la psychologie et à la sociologie, inclinent aux seules sciences expérimentales interprétées alors selon la ligne philosophique de plus grande pente c'est-à-dire selon Popper. Les mathématiques sont ainsi massivement ignorées (à la seule exception notable de l'exposé de J.C Risset) quand elles constituent pour les phénomènes artistiques et tout spécifiquement musicaux un référent scientifique bien plus pertinent. Le principal intérêt de l'entreprise de Lerdhal est de travailler sur une hypothèse nettement définie consistant à prendre la musique

tonale pour paradigme du phénomène musical. L'enjeu déclaré est de "réduire toute différence entre la méthode compositionnelle et le résultat perçu" (120), de combler "le fossé entre la méthode créatrice et le résultat perçu, fossé qui s'est fait large et profond" (104). De ceci s'inférera une distinction entre "compliqué" et "complexe" (112) qui vise à dénigrer toute complexité d'écriture ne se reflétant pas immédiatement "à la surface" c'est-à-dire à l'audition. Ainsi la théorie de Lerdhal peut s'interpréter comme entreprise menée contre ce qui fait, selon moi, la nouveauté radicale et la modernité de la musique contemporaine: l'existence d'une schize entre écriture et perception, l'apparition d'une faille entre l'œil et l'oreille s'avèrant incomblable pour qui refuse le néo-classicisme et ses modèles tonaux et thématiques.

• Giuseppe Di Giugno, en une intervention plus modeste mais d'une fraîcheur décapante, ose dire tout haut ce qui vient souvent à l'esprit en lisant certaines contributions de ce livre: "quand on parle (...) de la composition musicale elle-même, là je ne comprend pas du tout la question de (la) recherche ou ce que pourrait être l'objet de cette recherche." (195) Il en tient plutôt pour un fonctionnement pragmatique et par là plus opérationnel des rapports entre scientifiques et musiciens.

• J.C Risset introduit de façon originale aux nouvelles disciplines parascientifiques; la psychoacoustique y est traité non comme méthode de pensée ni comme argument pour récuser la césure entre l'écriture et la perception mais comme complément du nouveau travail de l'ordinateur: en effet, à partir du moment où celui-ci disloque "l'atôme de son" originellement composé par l'instrumentiste et le recompose sur la base de calculs informatisés (synthèse numérique), il faut de nouvelles procédures pour contrôler la signification sonore de ces opérations. Plus généralement, le développement du calcul informatique implique de repenser les rapports qui prévalaient dans tout travail de composition (et singulièrement dans la pré-composition) entre le calcul et la pensée musicale puisque la frontière (en intériorité) du premier à la seconde s'est ainsi trouvée déplacée.

• Boulez achève le livre en son ton coutumier, d'apparence méditative, fait de visées moins théoriques que didactiques: défense de l'écriture comme seule "discipline" face à la machine: "il faut que l'écriture prenne en compte la fabrication du matériau et sa mise en œuvre; il faut que l'écriture suscite les événements et leur mise en place". (283); ouverture d'une question essentielle (qui fait d'ailleurs trâce dans d'autres contributions): "Qu'est ce que la vérité en matière d'analyse?" (275). Boulez introduit ailleurs ("l'analyse fausse est la plus révélatrice d'une personnalité") (129) à l'idée que la vérité n'est pas la véridicité ou encore qu'il peut y avoir une vérité de l'inexactitude. Autre remarque significative: tout instrument sert un système et il ne peut exister d'équipements innocents (280). De ceci je ne crois pas qu'il faille induire que la technique soit le moteur de l'histoire des idées ou, comme H. Dufourt, dire que "de nouvelles catégories de la pensée musicale aient pu se constituer avec l'invention d'appareils et d'instruments"(225) - Pourquoi d'ailleurs H. Dufourt avance-t-il de façon si insistante les notions de "Révolution technologique et industrielle" (225), de "Révolution machinique" (227) et, in fine, de "Révolution scientifique et technique" (237), formulations fourre-tout qui, dès les années 60, servaient à étouffer toute révolution de pensée? N'y-a-t-il rien d'autre à opposer à la Poppérisation relative du discours musical? mais qu'il faille plutôt en conclure que toute pensée nouvelle doit faire bilan des instruments dont elle hérite et inventer ses propres dispositifs.

Ce livre, comme on le voit, est riche de questions, pour partie restées latentes faute de goût, en ce genre de colloque et en cette époque dépeuplée, pour la polémique et pour le débat d'idées.

F.N

PIERRE MICHEL: GYÖRGY LIGETI, COMPOSITEUR D'AUJOURD'HUI Ed. Minerve, 254 pages

Paru à l'automne, ce livre comble une lacune de la littérature musicale de langue française puisque rien n'avait encore été entrepris sur Ligeti dans un domaine où seuls, d'ailleurs, Boulez, Messiaen, Xenakis et plus récemment Berio et Dutilleux avaient été plus privilégié.

L'ouvrage retrace tout d'abord l'itinéraire du compositeur, de ses partitions hongroises au récent Trio pour violon, cor et piano, en passant bien sûr par toutes les œuvres qui, d'*Atmosphères* au *Grand Macabre,* firent sa célébrité. Le parti-pris de Pierre Michel de s'en tenir au plus près des partitions et des projets qui les sous-tendent était certainement le meilleur, mais on regrette toutefois sa réserve et son désir évident de ne pas outrepasser les indications que lui donne le compositeur dans l'entretien constituant la deuxième partie du livre. Dans celui-ci, Ligeti se situe notamment par rapport à ses contemporains; ainsi apprend-on qu'il rejette la pensée algorithmique de Xenakis (qu'il compare à Vasarely) et celle de Cage (qu'il compare à Pollock). Qu'en outre il considère ses récents développements comme étant dans la lignée de toute son œuvre et ne semble donc pas s'inclure dans un de ces mouvements "néo-quelque chose" qu'il condamne d'ailleurs catégoriquement. On est là un peu étonné! Dans une troisième partie, Pierre Michel analyse avec beaucoup de clarté et de concision six des partitions les plus représentatives du compositeur dont il dégage bien les points les plus importants. Enfin un glossaire des termes techniques, une bibliographie très complète et une liste exhaustive des œuvres et écrits de Ligeti viennent clore l'ouvrage.

S'il ne fourmille pas d'idées, ce livre donne tous les éléments de départ à ceux qui voudront approfondir leurs connaissances sur l'œuvre du compositeur.

Laurence Senac

IVANKA STOIANOVA: LUCIANO BERIO. CHEMINS EN MUSIQUE.

N° 375-377. Paris: Richard Masse, 1985. 512 p.

Un triple numéro de *La Revue Musicale* se propose de cerner à travers l'analyse de l'œuvre et de ses sources la question suivante: "avec quoi la musique de Berio fonctionne-t-elle, en connexion de quoi fait-elle ou non passer des intensités, dans quelles multiplicités intègre ou transforme-t-elle la sienne?" (chap. I, p. 12). Dès les premières pages, ce "Sprech-Spiel" élabore une réponse autour de mots-clé tels que *multiple* (1,5) et multiplicité (VIII, 467). La diversité des *matières* (électroniques, sérielles...), des modes d'utilisation de la *voix,* des *comportements* de l'œuvre est d'emblée associé à *l'élaboration* de relations entre des réalités non seulement musicales mais de "nature très réelle et complexe" (1, 10, Berio). De cette traversée de contextes différents résultent des gestes formels nouveaux qui sont ici répertoriés: catalogue, prolifération, documentaire... L'étude se pousuit en six chapîtres suivis d'un Postscriptum.

Cet ouvrage contient un corpus très abondant de citations provenant d'entretiens avec Berio lui même, C. Berberian, I. Calvino, P. Boulez et beaucoup d'autres (interprètes, philosophes, compositeurs). Rassemblé entre 1975 et 1984 il témoigne du long attachement d'I. Stoîanova pour cette œuvre et contrepointe ici en marge, son texte.

Les chapitres II et IV sont tissés autour du point nodal: cohérence-référence. MULTIPLE (II) est centré sur *Laborintus II*. Effectuée à partir du texte de Sanguinetti, une analyse sémiotique met en place un système de repérage des séquences "isotopes" servant de trame pour la lecture de ce catalogue musical. L'accumulation de références apparaît alors comme une volonté de parler une langue universelle, chargée d'affects qui aboutisse à une cohérence musicale. La pratique de la CITATION (IV) musicale dans *Sinfonia* permet d'isoler d'autres aspects de la cohérence dans l'hétérogénéité: "la greffe totale d'éléments divers" (IV, 95, Boulez) opère une mise en perspective historique par laquelle "la pensée à l'air libre devient omnivore" (IV, 103). C'est ainsi en s'appropriant les gestes de Mahler et sa conscience historique de la modernité que Berio réécrit le Scherzo de la *IIe Symphonie.*

Les trois études, VOIX (III), "...PAROLE..." (V) et SCENES (VI) s'intéressent à tout ce qui est lié au véhicule privilégié de la pensée musicale de Berio: voix son-bruit de *Visage*, émission vocale populaire et parlé quotidien des *Cries of London* et surtout réhabilitation de la théâtralité vocale ainsi que "mise en séquence des émotions comme nouveau paramètre de la texture musicale" (III, 77) dans la *Sequenza III*. Quant au traditionnel problème de la priorité du texte ou de la musique il se trouve annulé dès 1958 avec *Thema (Omaggio a Joyce),* par une stratégie compositionnelle qui fait la preuve, à travers leur intégration parfaite, de la continuité profonde existant entre ces deux composantes.

Mais le lieu privilégié d'incarnation de la voix est la scène. Une part très importante de cet essai (160 p.) est consacrée aux œuvres scéniques. Tout au long de

cette approche le dialogue imaginaire qui s'instaure grâce aux citations en marge, entre Berio et ses "librettistes" (Eco, Calvino, Sanguinetti) rend compte de la gestation des œuvres et des exigences du compositeur. Son théâtre musical est ancré dans l'épique de Brecht mais il se dégage de tout récit directionnel (Passagio) en s'accompagnant d'une "distanciation entre l'objet et l'idée" (VI, 223, Berio): aux personnages font place des archétypes (Elle). Berio croit à la dramaturgie musicale et la conscience politique comme l'inconscient du sujet-spectateur sont pris au jeu pour tenter de déplacer les limites des communautés mythiques: aux mythes anciens s'en ajoutent de nouveaux (le Titanic dans *Opéra).*

Dans le dernier chapitre CHEMINEMENTS (VII) sont abordées plus rapidement les questions de sérialisation (*Nones*), de spatialisation (*Différences*), de retour à l'expression (*Serenata*), de virtuosité instrumentale (*Sequenza*) et enfin de transcription (*Chemins IV...*).

Cette étude comporte en annexes: des éléments de biographie, un catalogue d'œuvres qui doit être confronté par exemple à celui établi dans le n°1 de la revue *Contrechamps* (nov. 85, où figurent quelques titres supplémentaires), une discographie, une bibliographie des écrits de Berio et des écrits sur sa musique.

Le désir d'incandescence de cet essai d'I. Stoïanova, d'ailleurs plus esthétique que techniquement musicologique, est parfois dissimulé dans une complexification de la langue. Cependant le jeu kaléidoscopique des références qui l'entourent en miroir, évoque l'éclat propre à la pensée de Berio et invite à une perpétuelle redécouverte de sa musique.

Béatrice Chevassus

STEPHANE GOLDET: QUATUOR DU 20e SIECLE,

Coéditions IRCAM/Papiers. 128p, 108F

D'une nouvelle maison d'édition nous vient un petit livre particulièrement élégant de Stéphane Goldet présentant les principaux quatuors de notre siècle. Par ce recueil de textes courts (4 ou 5 pages par quatuor) Stéphane Goldet affirme, au-delà de la voix qu'elle est déjà pour bien des auditeurs, un nouveau ton. Ces textes, sans être de véritables analyses, excèdent largement des notes de programme ou des commentaires de pochettes de disques. Un propos d'ensemble d'ailleurs les unifie, brièvement présenté aux charnières du livre, qui se nourrit d'une attention portée à l'écriture et à son histoire (91) sans que les émotions de l'écoute et du phénomène sonore n'en soient pour autant négligées.

Les quatuors traîtés saisissent l'essentiel de la production musicale du siècle, du moins si l'on adhère aux principes de sélection retenus par l'auteur (7).

L'ensemble se partage en trois chapîtres: les six quatuors de Bartók, la production de l'école de Vienne, enfin huit quatuors de l'ère contemporaine pris chez Boulez, Carter, Ligeti, Boucourechliev, Dutilleux et Ferneyhough.

Cette succession appelle moins une lecture continue et orientée du livre qu'un parcours plus libre et plus "ouvert " qui, selon les ressources d'*Archipel II* de Boucourechliev, dessine des rapprochements inattendus et exhausse les imprégnations réciproques des compositeurs.

Le quatuor reste au XX^{e} siècle une plaque sensible de la pensée musicale, que ce "genre instrumental" soit conçu comme champ d'expérience, comme laboratoire préparant une œuvre ultérieure en extension orchestrale (cas du 5^{e} de Bartók, de l'op. 7 de Schœnberg ou du livre pour quatuor de Boulez) ou, à l'inverse, qu'il recueille ce qui était précédemment expérimenté pour le concentrer en une nouvelle œuvre (cas de l'op.28 de Webern).

Stéphane Goldet insiste sur la prégnance de la pensée contrapuntique tout au long du siècle, chez Bartók et Webern bien sûr mais aussi chez Carter et Ferneyhough (qu'elle relie également par ce qu'elle nomme une "perversité" vis à vis de l'interprète). Le livre s'agrémente ainsi de remarques et digressions stimulantes tel le rapprochement savoureux entre Ligeti et Offenbach (107) dont on ne sait s'il n'élève l'un que pour mieux abaisser l'autre, ou l'inverse.

On pourrait bien sûr controverser certains points; le couple: réduction (du matériau)/extension (du principe sériel) présenté chez Webern (84) comme constitutif de la modernité ne relève-t-il pas plutôt d'une logique musicale quasi-intemporelle, d'une capacité structurale de la combinatoire à proliférer sur la base d'un matériau neutre et malléable, donc ne ressort-il pas d'un principe que l'on pourrait nommer "naturel"? De même une vision de l'histoire de la musique prise selon l'habitude dans la dualité tonalité/atonalité ne doit-elle pas s'enricher d'une autre polarité tout aussi essentielle pour penser les tours et détours de la modernité: celle qui oppose thématisme et athématisme; et si Stéphane Goldet manque - pour partie - cette question n'est-ce-pas aussi parce qu'elle manie avec une certaine naïveté le couple conscient/inconscient (110)?

En vérité il n'y a pas vraiment sens, je crois, à chercher ici ce type de querelles car le propos de cet ouvrage est de parcourir le siècle à une certaine allure, particulièrement bien venue lorsque, comme ici, elle s'allie à la fantaisie et parfois - trop rarement - à l'espièglerie.

F.N.

DANIEL HUMBERT: HENRI DUTILLEUX. L'ŒUVRE ET LE STYLE MUSICAL

Editions Champion-Slatkine

Henri Dutilleux, l'œuvre et le style musical, un livre de synthèse sur un compositeur que l'on ne présente plus, qui poursuit sa voie en dehors de tout mouvement musical contemporain.

Daniel Humbert retrace le cheminement et l'évolution de la pensée créatrice de Dutilleux, de son style et de son écriture. Il analyse les œuvres majeures du compositeur choisies en accord avec lui, puis il étudie la thématique, la forme et l'écriture. En épilogue, des déclarations de Dutilleux face aux techniques nouvelles, aux divers aspects de la musique française et ses œuvres à venir achèvent le portrait du compositeur, tracé par petites touches au fil des chapitres.

De très nombreux exemples musicaux accompagnent l'analyse des œuvres, mais Daniel Humbert n'oublie jamais de recréer le climat de la musique avec ses jugements personnels et de courtes critiques écrites après les premières auditions.

Ce livre semble être écrit à l'image du compositeur, sans anecdotisme, avec un grand souci de clarté. Il nous fait entrer dans la musique pure de Dutilleux sans éprouver le besoin de la comparer sans cesse à celle d'autres compositeurs. Il en dévoile toute la puissance et l'extrême minutie des détails.

L'ouvrage de Daniel Humbert va bien au delà de la musicologie. L'auteur s'efface totalement devant la musique et permet à tous les mélomanes de découvrir l'originalité, l'ambigàuité et les contradictions de Dutilleux et de son langage "qui semble fondé sur la tradition et qui ne paraît pas s'y attacher, comme il ne paraît se rattacher à aucun mouvement contemporain.

Elisabeth Pistorio

ANALYSE MUSICALE

NOVEMBRE 1985 n°1

Une nouvelle revue musicale vient de se lancer; revue trimestrielle centrée sur l'analyse, présentée en une maquette austère. Elle prend le parti d'unifier chaque numéro autour d'un thème; celui du premier est original et stimulant puisqu'il s'agit des rapports entre l'analyse et l'écoute. Il faut reconnaitre que le projet n'est qu'à moitié tenu et que la lecture laisse un peu sur sa faim, mais il est vrai que la question était d'envergure.

La musique contemporaine paraît devoir occuper dans cette revue une place secondaire, remplie dans ce numéro par un seul article - hors dossier - sur l'opéra récent de Messiaen. Espérons que cette place ne deviendra pas marginale.

Bruno Laure

PERSPECTIVES OF NEW MUSIC.

Revue semestrielle, n° 23, 1e sem. 1985. 336 p. Edité par School of Music DN-10, University of Washington, Seattle, Washington 98195.

Cette importante revue, consacrée à la musique contemporaine, se veut un lieu privilégié d'échange, de reflet mais aussi de réflexion sur le "monde musical actuel, dans toute sa radicale diversité" (Editorial Notes, p. 312).

Le présent numéro, s'articule autour de cinq pôles principaux, dont certains se recouvrent partiellement: un dossier Stockhausen; un "forum" improvisation; un hommage collectif à Roger Sessions; deux analyses d'œuvres (Stravinsky, Dallapiccola); un dossier composition et analyse assistées d'ordinateur; ainsi que des chroniques et articles divers.

• Stockhausen: entretien effectué à Milan par Jérôme Kohl, après les premières représentations de son opéra *SAMSTAG AUS LICHT* (juin 1984). Le compositeur évoque les "moments" récents de son projet monumental *LICHT:* cycle d'"opéras" divisés en "actes" et en "scènes", qui sont autant de "Moment Formen" discontinues en surface (narrativement) mais structurées de manière sous-jacente par le matériau musical. Tous les degrés de connexité possibles peuvent exister à chaque moment, "de zéro au maximum" précise Stockhausen qui insiste davantage sur le contenu "narratif" burlesque des quatre "scènes" présentées à Milan que sur leur composition proprement dite. Ce dernier aspect pourtant est explicité à propos de l'opéra *MONTAG AUS LICHT* (alors en projet) dont Stockhausen livre à J. Kohl un plan structural extrait de son cahier d'esquisse, sous forme de groupes de tempi présentés en classes d'équivalence (p.32). Le compositeur évoque enfin quelques aspects de son parcours depuis *MANTRA* (1970); recherche de "distorsions non linéaires d'intervalles" (contractions/expansions), de synthèse digitale à l'IRCAM, de transcriptions de musiques "intuitives" (improvisations de *AUS DEN SIEBEN TAGEN*) à propos desquelles il évoque sa confiance d'alors en l'intuition collective: "C'était un moment d'optimisme historique. Nous pensions que nous pouvions tout faire! Que nous allions créer une nouvelle musique chaque jour! Une musique inconnue de nous jusqu'alors! Nous nous sentions extraordinairement braves! Audacieux! "Dans le même temps, Stockhausen réfrène l'enthousiasme technologiste de son questionneur au sujet des nouvelles possibilités théoriques ouvertes par la synthèse digitale: "comme d'habitude j'attends. J'attends la musique. Je ne suis plus très impressionné par ces gens qui annoncent quelque chose dans un article. Il y a eu tant de choses annoncées aux Etats-Unis depuis une vingtaine d'années (...) La musique que j'ai entendue ne m'excite pas vraiment! (...) Je n'ai pas entendu un son, un monde-sonore ("any worldsound") -qui m'ait "épaté" - même à Paris" (p.35).

En contrepoint de ce scepticisme attentiste, Stockhausen fait part de ses actuelles recherches électro-acoustiques et décrit, dans un article traduit de l'allemand par J. Kohl ("Musique électronique pour le Chant de Kathinka") le processus de formalisation et de programmation d'une pièce initialement prévue pour flûte et six percussions - alors insérée dans la deuxième scène de *Samstag aus Licht.* La procédure de composition de la pièce est minutieusement retracée, tandis que de nombreux schèmes et figures permettent au lecteur d'accéder à la "partition" finale ("flûte et musique électronique"), réalisée en août 84 sur la "4X" de l'IRCAM.

• Le "forum" Improvisation se présente comme un débat éclaté sur un thème à vocation inorganique.

• "In memoriam" Roger Sessions. Dans un retour abrupt au sérieux *Perspectives of new Music* rend hommage au compositeur et professeur, disparu en 1985. Dix-huit de ses élèves ou amis, parmi lesquels Milton Babbit, Elliott Carter, David Diamond, Ross Lee Finney, Vivian Fine, témoignent de leur attachement envers la personnalité et l'œuvre de Roger Sessions.

• Analyses de "Structure et nombre dans *In Memoriam Dylan Thomas*", par Robert Gauldin & Warren Benson. Analyse exhaustive, dans son propos, de la première pièce intégralement sérielle de Stravinsky, sous l'angle d'une structuration numérique des hauteurs et de la forme, par dérivation du chiffre cinq (nombre de sons de la série). Les hauteurs, qui conduisent cette étude essentiellement structurale à partir d'une mise en évidence de la prégnance du "cinq" dans le poème (décasyllabes iambiques, mots-phare de cinq lettres...) proposent, en une conclusion plus ouvertement spéculative, d'interpréter l'œuvre de Stravinsky dans le style des organisations symboliques mises à jour chez J.S Bach, par Karl Geiringer notamment.

Analyse du *Goethe Lieder* N°2 ("Die Sonne Kommt...", pour voix et clarinette) de L. Dallapiccola, par Thomas Delio. L'analyse de ce lied sériel dodécaphonique rend compte avec précision du mode d'engendrement des hauteurs et de la forme à partir de la série initiale, sans toutefois laisser les autres paramètres dans l'indétermination. Elle insiste tout particulièrement sur l'écriture canonique, analysée ici comme prolifération. Pièce reproduite en tête de l'article.

• Un ensemble d'articles concernant les rapports de la musique et de l'ordinateur complète ce numéro de *Perspectives of new Music*:
- compte rendu des manifestations électro-acoustiques américaines à l'Exposition de Tsubuka (Japon) en 1985, des journée de l'ICMC (International Computer Music Conference) à l'IRCAM, en octobre 1984 - de ces mêmes journées à Vancouver, en août 1985.

En plus de cette somme considérable d'articles et de chroniques (Darmstadt 84...) la livraison de *Perspectives of new Music* inclut une cassette de musique enregistrée. Pour ce numéro, à l'exception de l'une des œuvres dédiées à la mémoire de R. Sessions la sélection proposée illustre la part croissante de la synthèse digitale dans une frange importante de la recherche américaine actuelle. A ce technologisme, dont Stockausen a relevé ici la part inscrite de trop immédiate confiance quand il est pris pour fin ("j'attends la musique") correspond, comme son Autre, la nécessité ressentie d'une ouverture dans l'hyper-valorisation du sonore immédiat (l'improvisation). La revue, comme le contenu de la cassette, reflètent bien à cet égard la contradiction interne qui agite tout particulièrement la jeune musique américaine.

J.P.G

HERBERT HENCK : TROIS SONATES POUR PIANO DE PIERRE BOULEZ

Contrairement à ce que certains pouvaient croire, surtout dans les années 50 et 60 (zélateurs et détracteurs mêlés), la conception boulézienne du piano-percussion demande à l'interprète un pianisme aussi raffiné, aussi subtil que les grands chefs-d'œuvres du piano du 19e siècle ou de la première moitié du 20e siècle. Cette conception est très différente de celle de Stravinsky, qui, on le sait, considérait le piano comme un instrument à percussion.

Boulez, lui, voit le piano comme un ensemble de possibilités percussives, créées autant par l'écriture que par les indications de jeu, qui, elles-mêmes, vont en se précisant de la première à la troisième sonate. (Ainsi se perpétue une tradition qui veut que l'instrument à clavier renvoie à un ensemble de référence : le clavecin (ou l'orgue) à l'orchestre baroque, avec ses paliers de timbres, le piano du 19e siècle au grand orchestre symphonique).

Pour en venir aux disques qui nous occupent, on peut dire de l'interprétation de Herbert Henck qu'elle tient compte au plus au point de cette image sonore de l'instrument. Il suffit pour s'en convaincre, d'écouter le deuxième mouvement de la première sonate, où l'alternance entre les passages staccato en valeurs égales et les passages liés[1] est rendue de façon étonnante - ces passages legato en particulier donnent l'illusion de fines percussions enveloppées par le vibraphone. (On pense à certains effets du *Marteau sans Maître,* qui est ultérieur dans l'œuvre de Boulez).

La seconde sonate, qui souffre peut-être, dans le premier mouvement du moins, d'une moindre exactitude rythmique et d'un moindre soin dans l'observation des rapports dynamiques, est rendue en revanche avec l'énorme tension qu'exige cette œuvre "expressionniste". On admire sans réserve l'exécution du terrible finale, où Herbert Henck réussit d'étonnantes ruptures de couleurs,[2] mais sans jamais donner l'impression d'une juxtaposition d'effets qui romprait la continuité de la tension.

C'est dans la troisième sonate que Boulez, ayant précisé à la fois son langage musical et ses exigences en matière de timbre, note le plus exactement les indications de jeu (dynamique, mode d'attaque et de relevé de la touche, pédalisation, avec en particulier une utilisation fréquente et souvent originale de la troisième pédale). D'où naît une difficulté majeure pour l'interprète, qui risque, dans son zèle à respecter scrupuleusement chacune des indications du compositeur, de perdre toute vue d'ensemble. Ici encore, Herbert Henck restitue, à partir d'une réalisation soignée du détail, une pensée musicale que les contraintes du langage employé (et non le goût de la sophistication) obligeaient à une notation compliquée. Nous dirons toutefois que cette troisième sonate est peut-être, avec ses effets de blocs sonores, de résonnances énormes ou subtiles, plus convaincante au concert qu'à l'enregistrement, surtout pour ce qui concerne la partie "Constellation".

Cette dernière remarque n'ôte rien à la forte impression laissée par l'audition de cet enregistrement. L'interprétation de Herbert Henck, par ses couleurs tranchées, ses contrastes abrupts, et ses diaprures sonores (capitales chez Boulez), aide certainement à la compréhension de ces trois sonates et fait le lien avec les œuvres ultérieures de Boulez : *Pli selon Pli, Répons.* On s'en voudrait pour autant de dire que nous tenons enfin *la* bonne interprétation de ces sonates. De tels propos n'ont guère de sens que pour les discophiles amateurs de "références". Mais jamais peut-être la rigueur de la lecture n'aura été accompagnée d'une réalisation sonore aussi convaincante.

PIERRE BOULEZ : Première, deuxième et troisième sonates pour piano ; Herbert Henck, piano ; deux disques WERGO réf. WER 60 120/21

(1) Par exemple, à partir de "Modéré sans lenteur", page 13, édition Amphion. (2) Par exemple, page 39 et suivantes, édition Heugel.

H.G.

JEAN-CLAUDE ELOY

A l'Approche du Feu Méditant de Jean-Claude ELOY. Ensemble du Tokyo-Gakuso, Orchestre du Gagaku de la Cour Impériale, Moines Bouddhistes (sectes Shingon et Tendai). Harmonia Mundi/Musique française d'Aujourd'hui HMC 5155.56.

Jean Claude Eloy lors de la création de *Yo-In* à Paris en février 1981 avait mis des matelas à notre disposition pour entendre ce "rituel musical imaginaire". Sans doute étaient-ils nécessaires pour suivre la lenteur des évolutions et les gestes hiératiques d'un percussioniste sur fond d'accords électroniques immobiles (hypnose par la quinte) tout emprunts d'une solennité que l'on voulait sacrale. Créer comme le faisait Jean-Claude Eloy dans cette œuvre un rituel

imaginaire, est un non-sens. Par définition, le rituel n'existe qu'au travers d'un ensemble de gestes et de règles, dont chacun reconnaît le caractère sacré ou symbolique: il est donc nécessairement l'objet d'un consensus social. On n'assiste pas à une cérémonie comme on irait au concert, on y participe, et pour y prendre part encore faut-il que son déroulement nous soit familier, qu'elle soit pour nous non une mise en scène mais un rite. Vouloir le créer de toute pièce, ou le transposer d'une tradition à une autre, relève soit de la mégalomanie soit de l'erreur de jugement, car du culte on n'a plus que la pompe. Seul sans doute l'opéra peut prétendre être, pour la musique, un rituel profane imaginaire.

On retrouve le même problème dans la dernière œuvre de Jean-Claude Eloy: *A l'Approche du Feu Méditant,* qui vient d'être enregistrée pour le disque. Deux heures d'une musique originale écrite dans le style traditionnel (bien que parfois polyphonique) du *Shômyô* chant bouddhique du Japon utilisé dans les temples pendant les cérémonies, et du *Gagaku* qui est la musique instrumentale de la Cour. Cette œuvre est d'ailleurs la première collaboration entre un musicien occidental et des moines chanteurs japonais qui pour l'occasion interprètent, au lieu d'officier. C'est également après Takemitsu, Ichiyanagi et Stockhausen, une nouvelle participation de l'orchestre du Gagaku de la Cour Impériale à une œuvre contemporaine.

La démarche de Jean-Claude Eloy est cohérente: il ne s'est jamais contenté de transposer quelques effets de la musique orientale, gammes par tons, sonorités de *shakuhachi,* dans notre orchestre, ou pire d'aller chercher dans les philosophies japonaises des adresses de restaurants macrobiotiques. De *Dâmakalâ* en 1971 à *l'Approche du Feu Méditant* aujourd'hui, en passant par *Shânti, Gaku-no-Michi* et *Yo-In,* c'est à une lente et logique intégration de tous les éléments de la musique japonaise à laquelle on assiste dans son œuvre. A l'orchestre tout d'abord, puis sur la bande magnétique, pour enfin prendre en compte l'aspect rituel, et le caractère inséparable de cette musique d'avec ses musiciens et leur technique instrumentale. Parce qu'elle est radicale, cette pièce est authentique, c'est à dire non exotique comme le serait l'imitation de ces portamento aux vents, de ce chant aux longs glissements et aux ornementations rapides et précises, s'ils étaient interprétés par des musiciens occidentaux. Jamais musique ne s'est mieux accordée à son modèle, jusqu'à cette volonté de n'être pas simplement musique mais lent cheminement mystique. Et c'est là qu'elle achoppe à notre perception des rites bouddhiques: ce qui devait être méditatif n'est plus qu'une interminable attente. Et parmi quelques très beaux moments, le déroulement de cette œuvre est comme les Voies du Seigneur, non pas impénétrable, mais dilatoire.

M.T.

ROBERT TAUB: MILTON BABBITT, ŒUVRES POUR PIANO

L'œuvre de Milton Babbitt n'est en rien conforme aux idées couramment répandues en Europe sur la musique américaine. Pas d'idiomes nationaux, pas d'expressionisme vernaculaire, pas de citation; une abstraction lucide, élégante et volontaire - un Boulez américain, s'il fallait schématiser. La seule concession au folklore rappellerait que la vocation de Babbitt, découverte et stimulée par Roger Sessions, s'était "compromise" d'abord dans la chanson et la comédie musicale - période reniée, juste avant la découverte du système dodécaphonique qui unifiera toute l'œuvre de Babbitt.

Le bel enregistrement du jeune pianiste Robert Taub vient à propos rappeler les grandes étapes du compositeur. Son œuvre pour clavier - 9 pièces (dont deux miniatures) écrites entre 1947 et 1985 pour la dernière - *Lagniappe*, spécialement composée pour l'enregistrement - est comme le laboratoire de sa création; elle semble avoir la même fonction didactique ou expérimentale que celle de Schœnberg dans la tradition dodécaphonique duquel se placent les premières œuvres marquantes que fait entendre ce disque. Les *Three compositions* de 1947-48 pourraient sembler quelque opus schœnbergien venant parfaire une œuvre de clavier qui n'avait guère profité de la pleine maturité dodécaphonique. Une aisance de style étonnante dans ces merveilleuses pièces pousse cependant la logique schœnbergienne un peu plus loin. Il ne faudra pas longtemps pour que Babbitt ait l'intuition d'une sérialisation des rythmes et des dynamiques déjà mise en œuvre dans ces premières pages.

Babbitt revient au piano avec une périodicité à peu près décennique: *Partitions* (1957), *Post-Partitions* (1966) (des titres abstraits ou autoréférents chez Babbitt). Son activité marquante reste, pour beaucoup, ses recherches dans le domaine électronique dont témoigne *Reflections* (1974), pour piano et synthétiseur enregistré - une œuvre qui réinjecte de l'intérêt dans un discours devenu un peu ronronnant. Voici qui n'est pas le moindre trait des vertus attachantes de cette œuvre pianistique. Si elle accède, par la puissance du discours, à l'universalité des grandes intégrales, elle confine parfois, par entropie, à l'ennui des grandes anthologies.

Il faut attendre encore cependant, avec impatience, de telles découvertes.

Milton Babbitt, piano works; Robert Taub.
Harmonia Mundi 5160

G.P.

AUTOUR DU CDMC

ENTRETEMPS s'est proposé avec le Centre de Documentation de la Musique Contemporaine d'ouvrir dans ses prochaines pages de chronique une rubrique qui se fasse l'écho de l'activité du centre. Il semblait nécessaire et utile que cette ruche de la création musicale trouve ici une voix.

Le CDMC fonctionne grâce à la triple participation du Ministère de la Culture, de Radio France et de la SACEM où il est installé. Son but: répertorier les œuvres des compositeurs vivants - sous quelque forme qu'elles se présentent - établir pour chacune d'elle une fiche technique ou un dossier de presse, et enfin, promouvoir ces œuvres en mettant en relation les instances qui peuvent aider à leur communication; compositeurs, interprètes, éditeurs, festivals, radio. C'est donc une grande part de l'activité musicale d'aujourd'hui qui passe en France par ses soins. Mais pas seulement en France. Le CDMC a suscité déjà des ''filiales'' étrangères parmi lesquelles celle de Tokyo et celle de Brême venant s'ajouter aux nombreux MIC (Music Information Center) déjà existants dans 22 pays.

Cette activité excentrée du CDMC a pris, ces derniers temps, un nouveau visage conforme à sa mission prosélyte: une exposition tournante mise à la disposition des organismes culturels et qui consiste en une sorte de petit centre réduit où l'on peut, comme à la maison-mère, consulter des fiches techniques sur les œuvres et les compositeurs, lire des partitions.

Nous reviendrons avec Marianne Lyon dans le n°2 d'ENTRETEMPS sur les ''archives'' les plus récentes du CDMC.

CDMC - 225, avenue Charles-de-Gaulle
92521 Neuilly sur Seine - Tél. 47.47.56.50

DANS LES NUMEROS A VENIR

N° 2 — Novembre 1986

— Dossier Franco Donatoni
- Trajectoire ; **Alain Poirier**
- Analyse de *Etwas Ruhiger im Ausdruck ;* **Robert Piencikowski**
- Fragments inédits ; **Franco Donatoni**

— Fondements critiques du concept d'expressivité ; **Jean-Philippe Guye**

— Le thématisme chez Webern ; **Jean-Louis Leleu**

— Analyse de la *Sonate pour piano* de Jean Barraqué ; **Joël-François Durand**

— L'écoute attentive ; **Marc Texier**

N° 3 — Février 1987

— Dossier Brian Ferneyhough
- Le labyrinthe de Ferneyhough ; **Alessandro Melchiorre**
- Analyse de *Carceri d'invenzione I ;* **Sophie Leclerc**
- Le temps de la figure ; **Brian Ferneyhough**

— Harnoncourt et la question de l'interprétation ; **Hubert Guéry**

— Pour de nouveaux concepts d'analyse ; **Antoine Bonnet**

— *We approach the sea* de Jacques Lenot ; **Philippe Gueit**

— Figure et nature ; **François Nicolas**

— L'homme au perroquet (De l'épigonisme) ; **Martin Kaltenecker**

N° 4	Dossier Elliott Carter	Juin 1987
N° 5	Recueil/Essai	Septembre 1987
N° 6	Dossier Klaus Huber	Novembre 1987
N° 7	Dossier Iannis Xenakis	Février 1988

SOMMAIRE DU N°1

P. 5 Sur Ligeti — *Antoine Bonnet*

17 Three songs from W. Shakespeare de Stravinsky : une œuvre du passage — *Gérard Pesson*

35 Visages du Temps : Rythme, Timbre et Forme — *François Nicolas*

59 Partitions d'Architecture, entretien avec *Benoit Jullien*

69 Dossier Helmut Lachenmann

71 Le rêve instrumental — *Martin Kaltenecker*

79 L'écoute est désarmée - sans l'écoute — *Helmut Lachenmann*

CHRONIQUES

CONCERTS

103 Présence de John Cage — G. P.

105 Nicolas Bacri : le 2e Quatuor — M. K.

106 Quatuors à cordes de Giacinto Scelsi — M. T.

109 Musique Contemporaine Finlandaise — Pierre Gervasoni

LIVRES

111 Quoi ? Quand ? Comment ? la recherche musicale — F.N.

113 Pierre Michel : György Ligeti — Laurence Senac

114 Ivanka Stoianova : Luciano Berio — Béatrice Chevassus

115 Stéphane Goldet : Quatuor du 20e siècle — F. N.

117 Daniel Humbert : Henri Dutilleux — Elisabeth Pistorio

117 Analyse musicale — Bruno Laure

118 Perspective of new music — J.P. G.

DISQUES

120 Robert Henk : 3 sonates pour piano de Pierre Boulez — H. G.

121 Jean-Claude Eloy — M. T.

123 Robert Taub : Milton Babbitt, œuvres pour piano — G. P.

124 Autour du CDMC.

BULLETIN D'ABONNEMENT

NOM .....

PRÉNOM .....

ADRESSE .....

.....

CODE POSTAL .....

VILLE .....

PAYS .....

Facultatif : TÉLÉPHONE .....

PROFESSION .....

☐ Désire recevoir un numéro.
France : 70 F.
Étranger : 80 F.

☐ S'abonne à ENTRETEMPS :
4 numéros, à partir du n° ☐
France : 220 F.
Étranger : 280 F.
Abonnement de soutien : à partir de 350 F.

Les chèques bancaires ou postaux et mandats internationaux sont à libeller à l'ordre de ENTRETEMPS.

Bulletin d'abonnement à envoyer à :
ENTRETEMPS, 42, rue de Montmorency,
75003 PARIS - Tél. : 42.22.12.47

ENTRETEMPS, est une revue trimestrielle de musique contemporaine, imprimée sur machines Heildelberg par SEF; 38, rue des Maronites, 75020; composé sur matériel Compugraphic par CICERO; 28, rue des Aiguerelles, 34000; montage et photogravure par STANDARD GRAPHICS; 39, rue Guy Mocquet, 91700.
Création graphique Frédéric BERARD pour Standard Graphics.

(ISSN en cours) dépôt légal 4-1986 n° 394